Richard Wagner

und

die neuere Musik.

Eine kritische Skizze aus der musikalischen Gegenwart.

Halle.
Schrödel & Simon.
(Knapp's Sortimentsbuchhandlung.)
1854.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorbemerkung.

Die folgenden Aufsätze sind im Laufe des Jahres unter dem Titel: „Zur Würdigung Richard Wagner's“ in der Neuen Zeitschrift für Musik in Leipzig erschienen. Die Stellung der letzteren als Parteiblatt und der vielfach darin herrschende Ton, mit dem der Verfasser nichts gemein zu haben glaubt, die längeren Zwischenräume, welche die Publikation unterbrachen, manche Flüchtigkeit des Verfassers und besonders auch des Setzers, machen es jenem wünschenswerth, das Ganze noch einmal ungetrennt und in verbesserter Form — unter Zustimmung des Eigenthümers des genannten Blattes — dem Publikum vorzulegen. Der Verlauf des Ganzen ist hierbei nur wenig geändert: im Einzelnen sind dagegen durch Weglassungen und Zusätze ziemlich bedeutende Modificationen eingetreten, welche hoffentlich als Verbesserungen erscheinen werden. Der Verfasser bittet, ihn fernerhin nur für die jetzt gebotene Form verantwortlich zu machen. —

Sollte das Schriftchen Etwas dazu beitragen, einige herkömmliche Vorurtheile zu beseitigen, ein gerechtes Urtheil über R. Wagner vorzubereiten, so wäre sein Zweck vollständig erfüllt.

Halle, November 1853.

Friedrich Hinrichs.

I.

Richard Wagner hat in die schläfrige Gegenwart ein unerwartetes Leben gebracht — er ist, was bei unseren Zuständen schon etwas sagen will, namentlich als Musiker nicht mehr zu ignoriren, in musikalischen Fragen nicht mehr zu umgehen. Das Kunstwerk der Zukunft ist eine Größe der Gegenwart geworden. Die Leidenschaftlichkeit des Streites über seine Theorien und seine Opern hat schon darin einen eigenthümlichen Werth, daß es auf irgend einem Punkte doch wieder zu einem unmittelbaren, lebendigen Interesse gekommen ist, daß man überhaupt streitet und nicht lediglich der Dinge harrt, die da kommen sollen.

So kann es sich auch in den nachfolgenden Blättern nicht um ein farbloses, unparteiisches Urtheil im gewöhnlichen Sinne der früheren Zeit handeln, die Unparteilichkeit und Parteilosigkeit identificirte: es soll vielmehr versucht werden, den Künstler, dem wir jene Anregung verdanken, von einem Standpunkte aus zu würdigen, der von dem seinigen durchweg verschieden ist. Die Unparteilichkeit, welche wir versprechen, kann daher nur die sein, jedes der Sache selbst fremde Motiv fern zu halten.

Suchen wir zunächſt die Grundzüge der Wagnerſchen Eigenthümlichkeit ins Auge zu faſſen. Das Bedeutendſte ſeiner künſtleriſchen Erſcheinung iſt für uns, um es von vorne herein auszuſprechen, ſein ganzes Verhalten zur Kunſt ſelbſt, der ſittliche Kern, der in ſeinen muſikaliſchen, wie literariſchen Productionen liegt.

Die Alten nannten ihre Sänger gottbegeiſtert, ſie ahnten eine höhere Macht in ihren Künſtlern und fügten ſich dem Zauber derſelben um ſo williger. Für uns beſteht die Macht des Kunſtwerks in der Idee, die ſich in ihm verkörpert und die in den Formen, im Scheine der Wirklichkeit über die der letzteren geſetzten Grenzen hinauszuführen weiß nach einem Jenſeits, das — in irgend einem Sinne — der menſchlichen Exiſtenz nun einmal unentbehrlich iſt. Die Muſiker haben es nicht unmittelbar mit ſolchen Ideen zu thun, ihre Kunſt iſt nicht dazu berufen, dieſe zur Darſtellung zu bringen; im ſchwankenden Medium des Tons kann ſich zunächſt nur die individuelle Empfindung mit ihren unberechenbaren Schwankungen und Nüancen geben, gerade die ſubjective Färbung muſikaliſcher Schöpfungen iſt das ſie eigentlich Charakteriſirende. Aber weil es ſich hier um den ſubjectiven Gehalt des empfindenden Menſchen handelt, wird ſeine ſittliche Durchbildung oder Zerfahrenheit hier beſonders fühlbar, gerade in der unmittelbarſten Bewegung wird das anſchaulich, was für ſie das Treibende iſt. Wir haben den tiefſten Eindruck, ob der ſchaffende Geiſt ein nur auf ſich bezogener, ein üppig nur in ſich ſelbſt ruhender iſt, oder ob der Drang nach Erweiterung ſeines Weſens, anfeuernde Liebe in ihm mächtig iſt, ob er nach ſittlicher Befreiung ringt. Der

muſikaliſche Ausdruck läßt ſogar vielleicht den ſicherſten Schluß auf den ſittlichen Werth des Künſtlers zu, da es in anderen Künſten viel leichter iſt, gewiſſe allgemeine Ideen, eine gewiſſe conventionelle Nobleſſe von Außen her aufzunehmen, als in der Muſik, wo der Künſtler ſchließlich nur ſich ſelbſt geben kann. So iſt der muſikaliſche Ausdruck ein Verräther, vor dem wir alle, die ſeine Indiscretionen zu fürchten haben, alle Unberufenen warnen wollen: nicht allein Armuth oder Reichthum des Talents, auch die Fülle oder den Mangel geiſtigen Strebens zieht er vor die Oeffentlichkeit, und diejenigen, die ſich ihm ohne überwältigenden Drang hingeben, treiben in der That mit ihrem Ich, welches ſie Preis geben, eine Art Proſtitution.

Das ſittliche Verhalten erſcheint, unmittelbar gefaßt, als Hingebung an Etwas über das Subject hinaus Liegendes, ſei es an eine mächtige Potenz der Wirklichkeit, ſei es an ein Ideal, das erſt noch ſeine Verwirklichung finden ſoll — Alles blos Phantaſtiſche, Willkürliche, dem Zuſammenhange mit der Wirklichkeit Entzogene iſt hiervon ausgeſchloſſen. Es ſei erlaubt, die ſo oft durchlaufene Reihe nochmals von dieſem Geſichtspunkt aus flüchtig durchzugehen, um meine Meinung anſchaulicher zu machen.

In den früheren Zeiten fand der Künſtler mehr oder weniger fertige Richtungen vor, an die er ſich anlehnen konnte — den Muſikern beſonders griff die Kirche unter die Arme und begleitete ſie bis auf das Gebiet der Oper. Auch dieſe hatte noch ein traditionelles Verhältniß zu ihren Stoffen — die Alten fanden für ihre Hingebung noch Vorwürfe, die ihnen ſelbſt noch eine dem ſubjectiven Belieben entrückte Macht waren: indem ſie ſich dieſer Macht fügten,

machten ſie ſich zu Dienern der höheren Zwecken dienenden Kunſt, reinigten ihre Subjectivität durch dieſe Hingebung, und dieſe Hingebung — ein ſittlicher Act — iſt es, welche den alten Meiſtern jenen Heiligenſchein giebt, welcher gegenüber das moderne Kunſttreiben ſo oberflächlich, willkürlich und ohne Halt erſcheint. Nur dadurch vermochten ſie ihre an ſich beengenden Formen uns theuer zu machen, daß ſo viel tiefes Gefühl und ſo viel Begabung ſich mit aller Energie naiver Hingebung in ſie verſenkte, ſich bei ihnen befriedigte.

Die neuere Zeit hat jene Stützen zerbrochen: der Künſtler ſieht ſich mehr auf ſich ſelbſt hingewieſen. Mozart, der ſie in die Muſik einführte, wurde durch ſeine ungemeine Begabung vor den Gefahren ſeiner That bewahrt. Der Geiſt ſeiner Zeit, welche die erſten unbefangenen, freien Blicke auf die Welt warf und von dem Reichthum ihrer Erſcheinungen zunächſt geblendet, befangen wurde, machte ihn zu ſeinem Interpreten: der Stoff wurde für ihn eine Macht nicht durch einen traditionellen Werth, ſondern durch den Reiz der Neubeit, den ihm die neue Beleuchtung gab. Jeder Stoff entdeckte ſeinem Talente ſo viel Züge menſchlich-charakteriſtiſchen Weſens, daß er ſeine ganze Geſtaltungskraft in Anſpruch nahm: ſeine Beziehung dazu iſt noch ſo unmittelbar, daß ſeine Werke gewiſſermaßen nur als ein Spiegel erſcheinen, in dem ſich die Wirklichkeit reflectirt. Beethoven verliert den Anhalt beſtimmter Stoffe, er concentrirt ſich auf ſich ſelbſt, aber ſeine ganze Muſik iſt ein Verſuch, über ſich ſelbſt hinauszukommen, alle Leiden und Freuden der menſchlichen Natur in ſich aufzunehmen, die eigene Individualität unaufhörlich zu

erweitern, zu vertiefen. Ihm erſchloß ſich der ganze Reichthum der Innerlichkeit des Menſchen — damit ergab ſich aber auch das Bedürfniß eines Abſchluſſes — ſeine Arbeit, einen ſolchen durch ſeine Kunſtmittel zu geben, iſt ſo mächtig und raſtlos, ſein Ziel, das der Befreiung, ein ſo beſtimmtes und zugleich doch ſo entferntes, ſeine Hingebung eine ſo unbedingte, daß man ihn ſich ſelbſt ſeiner Aufgabe zum Opfer bringen ſieht — wenn einer, hat er ſeine Werke mit ſeinem Blute geſchrieben.

Er, wie Mozart, hatte übrigens das unſchätzbare Glück, einer Periode ſchneller Entwickelung anzugehören, von ihr getragen zu werden — ihre Nachfolger ſchon hatten die größte Mühe, ſich auf den rubiger gehenden Wellen oben zu erhalten. Man gab dem muſikaliſchen Ausdruck zunächſt den Reiz nationaler Färbung, und ich für meine Perſon halte es für keine geringe Aufgabe, den Eigenthümlichkeiten eines Volkes künſtleriſche Form zu leihen. Die Unterordnung unter eine Geſammtanſchauung, ein Geſammtgefühl, die ihr zu Grunde liegende ſittliche Beziehung zu dem Organismus, dem der Künſtler ſeine Exiſtenz verdankt, von dem er ſeine erſten Eindrücke, den natürlichen Kern ſeines Weſens ableiten muß, hat ebenfalls eine reinigende Kraft und iſt vielen Naturen, denen eine weiter gehende Entwickelung verſagt war, ſehr zu gute gekommen. Roſſini's Barbier wird immer als glücklicher Ausdruck nationalen Weſens ſeinen Werth und ſeine Berechtigung behalten und manche franzöſiſche Oper kann darin ihren Rechtstitel zur Exiſtenz nachweiſen. Weber verkannte die Schranken ſeiner eigenen Natur, als er Stoffe bewältigen wollte, die des Reizes localer Färbung

entbehrten: nur auf der mütterlichen Erde war er unwiderſtehlich.

Unter den Nachfolgern ſind leicht zwei Gruppen zu unterſcheiden. Die Einen haben die ſchon eröffneten Felder ziemlich gedankenlos weiter auszubeuten verſucht, ſie waren in allen Formen thätig, knüpften überall an, ihre Production nimmt immer mehr den Charakter der Induſtrie an. Auf der anderen Seite ſteben Schubert und ſeine Nachfolger. Gegen die Darſtellung Wagner's iſt Schubert das Verdienſt zu vindiciren, der Muſik das Wort gewonnen zu haben. Beethoven mag ſich in der letzten Symphonie ſchon nach dieſer Seite hin gedrängt gefühlt haben — er hat aber die neue Bedeutung des Worts nur geahnt, keine künſtleriſchen Formen zur Einheit beider Momente gefunden. Zur vollkommenen Durchdringung poetiſcher Texte, die mehr als Träger der Muſik waren, in denen die Dichtung wirklich freien Schwung, ſich ſelbſt genügenden Ausdruck gefunden hatte, hat ſich erſt Schubert erhoben. Er iſt als Lyriker Mozart zu vergleichen: die Maſſe des neu gefundenen Stoffes findet ihn unermüdlich, er componirt Alles, Gutes und Schlechtes, ohne viel Kritik mit der naivſten Hingebung, er beginnt in ziemlich abgeſchloſſenen Formen, durchbricht ſie aber (ohne ſie je principiell zu negiren), wo es der Inhalt gebieteriſch erheiſcht. Er bedarf der Stütze des poetiſchen Wortes, wie ſeine in ſich zerfließenden Inſtrumental-Compoſitionen beweiſen; aber mit dieſem Worte iſt er eine Macht, welcher ſich der ganze Reichthum muſikaliſchen Ausdrucks erſchließt. Er erſchöpft nicht nur die allgemein poetiſche Intention ſeiner Texte, ſondern die feinſten Nüancen, das zart gegliederte Detail

derſelben, und erreicht es oft genug, daß die Muſik aus dem Worte hervorzuwachſen ſcheint. Was Wagner in dieſer Beziehung verlangt, iſt in der That ſchon geleiſtet, und die Lyriker hatten nur eine Schwierigkeit mehr zu überwinden, wenn ſie die Aufgabe in den knarrenen, größere formelle Präciſion verlangenden Formen des Liedes löſten.

Schubert ſchließt damit ab, einzelnen Liedern Heine's muſikaliſches Leben zu geben. Was wäre die neuere Muſik ohne Heinrich Heine? Nur er wußte alle Gegenſätze der Zeit in jene kleinen Gedichte zuſammenzufaſſen, die unter den prächtigſten Farben der Phantaſie und Leidenſchaft den Stachel des modernen, den Zweifel in ſich tragenden Bewußtſeins führen. In dieſen kleinen Dimenſionen kam es nothwendig auf die zarteſte Zeichnung, die reinſte, beſtimmteſte Färbung an: die Muſiker *mußten* hier den dem Worte anſchmiegendſten Ausdruck finden — gelang es ihnen nicht, ſo lag durch den Gegenſatz die Geſchmackloſigkeit zu offen zu Tage. Schumann und Franz haben dieſe ihre Aufgabe mit dem entſchiedenſten Erfolge gelöſt. Im engſten Anſchluſſe an die Poeſie haben ſie dem nervöſen, durch und durch angeregten, überall Befriedigung ſuchenden und immer befriedigungsloſen Weſen der Zeit Töne gegeben: ſie haben ſich der ganzen, auch der älteren Lyrik in dieſem Sinne bemächtigt und unendlich viel Geiſt und Gefühl aufgewendet, ihrem feinen, auf die knarrſten Pointen hingewieſenen Ausdruck zugleich eine Vielſeitigkeit zu geben, die eigentlich nicht in ihm liegt.

Es iſt in der Natur der Sache begründet, daß das Subjective des Künſtlers in dieſer Richtung immer mehr in den Vordergrund tritt. Eine realiſtiſche Bewältigung

der Wirklichkeit iſt hier aufgegeben: es iſt das leidende, Eindrücke empfangende Subject, um das es ſich handelt — die Welt und ihre Dinge intereſſiren nicht mehr an ſich, ſondern nur reflectirt im Subjecte — Alles erſcheint in dem verkleinerten Maßſtabe eines reſignirt Alles aufnehmenden Herzens. Wir leugnen das relative Recht dieſer Richtung nicht — aber man kann ſich — gerade von dem hier ſpeciell hervorgehobenen ſittlichen Standpunkte aus — nicht dabei beruhigen. Dieſe Stellung des Künſtlers zur Welt iſt eine einſeitige, dieſe Abgeſchloſſenheit nur vorübergehend, als Durchgangspunkt zu ertragen — dieſe Hingebung an ſich ſelbſt, den vereinzelten Moment der Erregung, kann eine ſubjectiv-ſchöne ſein, die künſtleriſche Geſtaltung darf aber nicht ewig in dieſer Iſolirung verharren. In dieſem Sinne iſt die ganze Richtung mehr geiſtreich, als wahr. Es muß aber anderſeits zugegeben werden, daß die Grundſtimmungen der Zeit nicht treffender wiedergegeben werden konnten und daß die Lyriker einem mächtigen, von ihnen nicht willkürlich aufgegriffenen Drange folgten. In ihrer Richtung ſind ſie von der größten, faſt zu großen Hingebung — waren die Alten gewiſſermaßen Propheten einer höheren Macht, ſo ſind ſie den Märtyrern zu vergleichen, die die große Frage zugleich zu einer perſönlichen machen und deren Leiden nicht ohne Selbſtbefriedigung, nicht ohne Genuß iſt.

Mendelsſohn verſuchte eine verwandte Ausdrucksweiſe zu größeren Werken zu erweitern: daß es ihm bei allem Geſchick nur in zweifelhafter Weiſe gelungen iſt, iſt wohl jetzt außer Frage. Dieſe biegſame Natur ſchloß ſich an Alles an, an die Kirche, das alte und neue Teſtament,

die alten Meiſter, die Volksweiſe, an Shakeſpeare und die Griechen, und rankte ſich in den gefälligſten Formen um dieſe an ſich ſehr reſpectabeln Stützen — an Reichthum und Vielſeitigkeit des Talents übertraf er wohl alle Zeitgenoſſen, aber es fehlte ihm an der ſittlichen Kraft, die allein es zu concentriren vermag. So iſt er ein Elektiker mit all der Liebenswürdigkeit, die dieſer Richtung eigen zu ſein pflegt, deshalb aber auch der Subjectivſte unter den modernen Muſikern, der ſeine Eigenthümlichkeit keinem Stoffe gegenüber aufgiebt, deſſen noch ſo verſchiedene Werke alle jene Familienähnlichkeit tragen, die über den Vater keinen Zweifel zuläßt.

Die Lyriker, die einſamen Grübler der Empfindung, und jene großen und kleinen Induſtriellen — Meyerbeer, der vortreffliche Geſchäfte machte, an der Spitze — repräſentirten die muſikaliſche Gegenwart, in die Wagner trat. Er erweitert die ſchon gewonnene Beziehung zur Poeſie dadurch unendlich und ſpecifiſch, daß er ſie auf das dramatiſche Feld ausdehnt, daß er eine — im Verhältniß zur lyriſchen Willkür aſcetiſche — Verſenkung in den dramatiſchen, alſo über das Subject hinausliegenden Stoff verlangt. Die Miſere des Opernweſens nach dieſer Seite hin war längſt erkannt, die Lächerlichkeit der meiſten Operntexte ſprichwörtlich — es hatte ſich aber eine gedankenloſe Toleranz hierin herkömmlich gemacht, Schlaffheit, Indifferentismus hatten das Kunſtgewiſſen in dieſer Beziehung ganz einſchlafen laſſen, das Publikum und die Künſtler fügten ſich dieſem Schlendrian und wurden nach und nach dadurch demoraliſirt. Dieſem Treiben den ganzen zornigen Ernſt einer höheren Kunſtanſchauung rückſichtslos,

ſogar mit Rigorismus entgegenzuſetzen, den Haltloſen wieder ein beſtimmtes Ziel zu ſtellen, die ſich nach allen Seiten zerſtreuenden Kräfte wieder auf einen Punkt zu ſammeln, der Kunſt, die in tauſend Subjectivitäten zu zerſplittern drohte, durch eine beſtimmte Aufgabe wieder eine Richtung zu geben, dazu gehörte zunächſt ſittliche Kraft, und Wagner's That war zunächſt eine ſittliche, die ihren vollen Werth, ihre volle Wirkſamkeit aber natürlich nur dadurch erhielt, daß er ihr die künſtleriſche zur Seite zu ſtellen vermochte, daß er ſeine eigene Production auf die Höhe ſeiner Kunſtanſchauung erhob. Dieſer Fortſchritt hat ſeinen Werth in ſich, und muß ihm die Hochachtung aller Parteien ſichern — hier liegt der erſte Grund und das Recht ſeines Erfolges: er charakteriſirt ſeine ganze Richtung. Ihm iſt es nun wieder möglich, aus dem Ganzen und Vollen zu ſchöpfen, große Stoffe zu bewältigen, zu agiren, während die Lyriker nur die paſſive Seite der menſchlichen Natur zur Darſtellung bringen und die Induſtriellen im beſten Falle niedliche Bijouterien fabriciren.

Dieſe Errungenſchaft Wagners iſt ihm nicht angeflogen, ſondern ſchwer erworben. Die Strömung der Zeit iſt ihm nur ungünſtig geweſen. Die Kunſt wurde von jenem Subjectivismus beherrſcht, der es trotz ſeiner glänzenden Blüthen zu keinen Früchten zu bringen vermochte. Die Philoſophie bewies ſich gegen ihn, wie in den praktiſchen Kriſen der letzten Jahre, machtlos und er konnte ſein Werk der Auflöſung ruhig fortſetzen. Jetzt ſind nur noch die beiden unantaſtbaren Größen, Natur und Geſchichte übrig, in die ſich alles Streben zu retten ſucht und Hals über Kopf vertieft, und ſchon gehört es zum guten Tone, den Kopf in

dieſem Stoffe vergraben, auf allen Idealismus mitleidig herabzuſehen. Ein ſonderbarer — bei Lichte beſehen gegenſtandloſer — Realismus iſt das Reſultat heftiger, aber ſchnell aufgegebener Anläufe — denn man vergißt, daß alle Realitäten, der Reichthum aller Erſcheinungen nur durch das Band der Idee zuſammengehalten werden können und daß Natur und Geſchichte ohne dies Band nur Stoffanhäufungen ſind. — Wagner hat unter dieſen Umſtänden ſoviel gelitten, als irgend einer; hat er doch eine nicht leicht errungene Exiſtenz an ſeine Ueberzeugung fruchtlos geſetzt. Er hat den Glauben gründlicher verloren, er hat mehr Recht zur Verzweiflung, als die meiſten, da ſie nicht das Product einer momentanen Niedergeſchlagenheit über fehlgeſchlagene Erfolge, ſondern das Reſultat einer vielſeitigen kritiſchen Erwägung für ihn geworden iſt. Er kommt dazu, die Gegenwart aufzugeben, wirft ſich aber mit aller Macht auf die Zukunft — er giebt das Terrain für ſich, nicht aber für ſeine Sache auf. Was man auch von ſeinem Standpunkte halten mag — man wird dieſen Zug liebenswürdig, dieſen Glauben, dieſen Idealismus der ſterilen Verzweiflung des Tages gegenüber beneidenswerth finden müſſen. Seine conſtructive Kritik wird vielleicht nur Wenige ganz gewinnen und die Entwicklung der Zukunft wird ſich wohl ſchwerlich in die Schranken irgend eines Syſtems bannen laſſen — aber es läßt ſich ebenſo wenig leugnen, daß dieſer Idealismus in ſeinem gläubigen Feſthalten an einer beſſern Welt einen Stützpunkt hat, um auf die Gegenwart zu wirken, wie ihn eben nur eine ideale Richtung einem Künſtler bieten kann.

Eine weitere Schwierigkeit war für Wagner ſeine

eigene Individualität, wie sie sich deutlich genug in seinen Productionen zeigt. Seine ungestüme, durch und durch leidenschaftliche Natur, von einer beängstigenden Vielseitigkeit, mit bedeutendem kritischen Talente begabt, von einem rastlosen Streben gedrängt, Alles zu bewältigen und sich anzueignen, Allem den Stempel der eigenen Anschauung aufzudrücken, konnte sehr leicht an der Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe zu Grunde gehen. Die Energie, mit der er sie in seiner Weise löste, bleibt bewundernswerth. Es war für Wagner nothwendig, unzählige Bildungselemente, die Andere bei Seite liegen lassen konnten, in sich zu verarbeiten, und man wird ihm nicht nachsagen können, daß er irgend einer Schwierigkeit aus dem Wege gegangen sei. In diesem Verhalten zur eigenen Natur und zu den großartigen Stoffen, auf die sie ihn hinwies, wird jener sittliche Kern noch kennbarer, und ihm allein verdankt es Wagner, daß er vor Zersplitterung bewahrt blieb und sich die Naivetät erhalten konnte, die zu aller Production unerläßlich ist. — Die hervorgehobenen Schwierigkeiten waren ihm auf der anderen Seite, wie dieß immer der Fall ist, auch förderlich: seine Vielseitigkeit machte es ihm zum Bedürfniß, sich einen einheitlichen Abschluß zu geben und die Misere seiner Zeit trieb ihn nach jenem Lande der Zukunft, von dem aus er seine Eroberungen in der Gegenwart macht.

Nach alledem ist Wagner ein Künstler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches

oder musikalisches Talent, welchen individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind. Weil aber dieser Vorzug nicht ein schlechthin gegebener, sondern ein errungener, weil nicht Begabung allein, sondern ein Streben anzuerkennen ist, das in einer trostlosen Zeit eine erhebende Richtung zeigt, muß die Anerkennung unter allen Umständen mit der Hochachtung vor der ganzen künstlerischen Erscheinung verbunden sein, welche Wagner die unbedingte „Liebe", die er von seinen Freunden verlangt, wenigstens einigermaßen ersetzen wird, da sie das Werthvollste mit dieser gemein hat und nur der unmittelbaren Uebereinstimmung, der unwillkürlichen Beziehung der Individualitäten ermangelt.

Wenn die öffentlichen Stimmen vielfach in einem andern Tone laut geworden sind, so erklärt sich dies zum Theil aus dem Auftreten Wagners. In seinem reformatorischen Eifer, sicher gemacht durch die eigene constructive Kritik, im Gefühle seines Rechts gegenüber der indolenten Masse, wie sich ganz an die eigene Sache hingebend, so auch unbedingte Hingebung verlangend, trat er, eine ganze reiche Vergangenheit negirend, vor seine Landsleute und stellte ihnen ein aut-aut, das alle verzagten Seelen erschrecken mußte. Man nahm die Frage mehr oder weniger persönlich, confundirte die Theorie und die Praxis Wagners — die angeborne Abneigung gegen neue und dazu etwas herrschsüchtige Talente fand so leicht tausend Vorwände, ihr Erstaunen, das Zugeständniß, daß ihr schon imponirt war, hinter allerlei Bedenklichkeiten zu verstecken, die an sich nicht unbegründet, aber nur nicht von der beigemessenen Wichtigkeit waren. Die Schlauheit

des modernen Kunſttreibens, der conſervative Sinn aller Derer, die in der Tradition den einzigen Halt ihrer Exiſtenz ſchätzen, fand ſich durch Wagner vor den Kopf geſtoßen, unangenehm aufgerüttelt. Man mußte wieder die ſittliche Energie nicht zu ſchätzen, die ihren ganzen Entwicklungsgang der Welt vorlegt und — allerdings darauf mit dem entſchiedenſten Selbſtgefühl hinblickend — ohne die herkömmliche captatio benevolentiae einfach die Wahl für oder gegen überläßt. Vielen erſchien dieß abenteuerlich, ſonderbar, und die Extravaganzen der Wagner'ſchen Kritik, in deren vereinzelte, aus dem Zuſammenhange geriſſene Erörterung ſich die Discuſſion bald verlief, beſtätigten den nicht näher Unterrichteten dieſen Eindruck. Man hielt ſich an ſeine ſchroffſten Sätze und überſah die liebenswürdigen Inconſequenzen, in denen ſich ſein richtiges Gefühl gegen die Härten ſeiner eigenen Kritik wahrte (wie ſich dieß z. B. in den Urtheilen über Mozart zeigt) — den idealen Maßſtab, den er an die Vergangenheit gelegt hatte, acceptirte man für ſeine eigenen Werke, indem man ihn für jene ablehnte — kurz die Auffaſſung konnte keine freie ſein bei alle denen, die entweder nicht ſelbſt an der Quelle ſchöpfen konnten, oder denen es überhaupt verſagt iſt, eine complicirte, mancherlei Gegenſätze in ſich bergende Erſcheinung dennoch als ein Ganzes zu faſſen. Grade deshalb ſcheint es an der Zeit, auf den eigentlichen Kern derſelben hinzuweiſen.

Dieſe Mängel der Urtheile über Wagner ſind durch die Art ſeines Auftretens noch nicht allein zu erklären: ſie ſind der Kritik, wie ſie nun einmal geübt wird, überhaupt eigen. Wir erinnern hier an den Artikel der Grenz-

boten über den Tannhäuser (Nr. 9. 1853), welcher Wagner viel geschadet hat, und in dem sich die Vorzüge und Mängel der Tageskritik ziemlich glänzend documentiren. Er ist in dem Tone geschrieben, der meist in diesem Blatte angeschlagen wird, der aber darum noch nicht der wirklich angemessene ist. Jedes Journal, das sich immer und allseitig au fait halten will, wie die Grenzboten, sieht sich freilich in die Nothwendigkeit versetzt, kurze, scharf pointirte Urtheile schnell zu geben und auch bedeutendere Erscheinungen in einem summarischen Verfahren zu behandeln — dies liegt in der Natur der Sache. Es ist nur die Gefahr damit verbunden, daß sich die Herren in ihrer kritischen Höhe isoliren, daß sie der mit ihrer Situation gegebenen Versuchung unterliegen, die ganze Production für ihre Domaine anzusehen, für einen Tribut, der ihnen von Rechtswegen zufällt, für ein Chaos, in das sie als sichtende Götter erst einige Ordnung bringen, für eine Welt, zu der sie das Licht schaffen. Sie vergessen, daß sie nur durch diese Production, die sie so eben gelten lassen, ihr Leben fristen und daß ihre immerhin bedeutenden Verdienste doch nur secundärer Natur sind. Indem sie den großen praktischen Einfluß ihrer Organe auf die Stimmung des Moments mit Genugthuung erkennen, ist ihnen ein Fehlschluß von dieser Wirksamkeit auf den eigentlichen Werth derselben sehr nahe gelegt, und so nehmen sie etwas voreilig ein abschließendes Urtheil in Anspruch, wo sie nach der Natur der periodischen Blätter nur fragmentarische Pointen, die jenes Urtheil vorbereiten, geben können. Niemand kann billiger Weise hier mehr verlangen, man wird nur mit Recht beanspruchen, daß

diese Pointen nicht mit Höllenrichtermienen gesprendet, nicht von einem kritischen Throne herabgeworfen werden. Dieß giebt selbst richtigen Urtheilen jenen leicht widerwärtigen Ausdruck der Hochnäsigkeit, der sie zugleich der wenig geahnten Gefahr der Lächerlichkeit aussetzt. Das Talent, leidlich zu kritisiren, liegt, um mit den Grenzboten zu sprechen, so gut, wie das „zu instrumentiren", in der Luft und unsere durchgebildete Sprache hilft nicht blos dichten, sie hilft auch kritisiren. Es findet sich, wie in den großen Magazinen, für Jeden schnell Etwas mehr oder weniger Passendes, worin man ihn in der nächsten Nummer dem Publikum präsentiren kann, und aus den großen Vorräthen ästhetischer Gesichtspunkte, die unsere Nation aufgespeichert hat, lassen sich schnell einige Pointen zurichten. Diese — handwerksmäßige — Schnellfertigkeit, verbunden mit dem handwerksmäßigen Hochmuthe, charakterisirt nur zu oft unsere kritischen Anstalten — und den gedachten Artikel.

Wir verargen ihm nicht eine gewisse Keckheit des Urtheils und verlangen von einem Journale keine Abhandlungen, wir gestehen ihm das Recht, sich in Allem gegen Wagner zu erklären, sehr gern zu — woher er aber das Recht nimmt, ein so ernstliches Streben von oben herunter zurechtzuweisen und einer Erscheinung gegenüber süffisant zu sein, die er in ihrer ganzen Breite doch nur sehr fragmentarisch beleuchten kann, haben wir am wenigsten aus seinem Inhalt zu entnehmen gewußt. Derselbe ist nur ein Beispiel, wie man — die Prämissen zugegeben — fast in allen Einzelnheiten Recht und im Ganzen doch ebenso entschieden Unrecht haben kann.

Wir ſetzen dieſen Inhalt hier als bekannt voraus. Was über die Schwächen des Buches als Dichtung geſagt iſt, iſt von dem Standpunkte aus, den ſich der Kritiker giebt, meiſt richtig. Dieſer Standpunkt ſelbſt iſt aber, ein unmöglicher; der Kritiker vergißt in ſeinem Eifer, daß er eine Oper kritiſirt, er überſieht, daß die Dichtung für die muſikaliſche Behandlung geſchrieben iſt und daß durch dieſe der poetiſchen Verarbeitung des Stoffes nothwendig Schranken geſetzt werden, die Wagner in ſeiner Theorie freilich nicht als ſolche gelten laſſen will, die aber ein ſo erleuchteter Kritiker nicht hätte überſehen ſollen.

Es wird getadelt, daß die Momente, die im Tannhäuſer und um ihn kämpfen, neben einander bleiben, daß ſie ſich nicht in ihm vermitteln — die Muſik vermag aber den ſittlichen Conflict nur anzudeuten, nicht zu löſen, ſie kann die Gegenſätze nur einander gegenüberſtellen, nicht aber in dialectiſchen Fluß bringen, wie dieß in der Macht der Poeſie ſteht. Der muſikaliſche Ausdruck iſt ſeiner Natur nach immer ein ganzer, er leitet zu allen Gegenſätzen über, hat ſie aber nicht in ſich — die Empfindung nimmt dieſelben als unmittelbar gegebene hin und zerhaut ſchließlich den Knoten mit dem Schwerte. Die Freiheit erſcheint ſtets nur in den Schranken des Affects, das Böſe wird hier zum Dämoniſchen, die Helden nehmen das Air verkappter Engel an — die Motivirung des Zuſammenhangs im Ganzen und Großen wird nothwendig fragmentariſch. Die Kraft der muſikaliſchen Darſtellung liegt dagegen im Detail. Man muß die einzelne Figur immer von vorne herein als eine ziemlich fertige hinnehmen: die Bewegung innerhalb der angenommenen Schranken ver-

mag wieder keine andere Kunſt mit gleicher Energie, mit gleich feinen und in ſich vermittelten Nüancen wiederzugeben. Die aufgeſtellten Rügen treffen ſo jede muſikaliſche Charakterzeichnung, ſoweit es ſich nicht um harmloſe, in ſich geſchloſſene, friedſame Individualitäten handelt. Man mag hiernach das Feld der Oper beſchränkt nennen, behaupten, das Sujet des Tannhäuſer überſchreite dieſe Grenzen — die poetiſch-muſikaliſche Behandlung dieſes Stoffes einmal zugegeben, darf man ſie nur mit dem Maaße meſſen, das ihrem — allerdings beſchränkten — Weſen entſpricht.

Demgemäß ſind auch die meiſten einzelnen Ausſtellungen nicht begründet. Der Aufſchrei des Tannhäuſers: „Mein Heil ruht in Maria", wie ſollte er in der gegebenen Situation motivirt werden? Mit der Breite, die der muſikaliſche Ausdruck verlangt? Gewiß nicht — nun, ſo nehme man ihn hin gerade als einen äußerſt problematiſchen. Es iſt keine ſittliche Regeneration, die in dieſem Momente im Tannhäuſer vorgeht, es iſt jenes Zerhauen des Knotens. Gequält durch den Conflict, wirft er ſich einer Macht in die Arme, die den Spuk, der ihn plagt, zu nichte macht, wie ein gequälter Menſch ohne dialectiſche Vermittelung zum Gebet ſeine Zuflucht nimmt oder in der Angſt ſeines Herzens ein Kreuz umklammert. Ebenſo iſt es ſehr leicht, eine Venus ohne Affect, ohne perſönliche Betheiligung bei ihrem verderblichen Werke zu verlangen, und es iſt gar nicht zu beſtreiten, daß eine ſolche Auffaſſung die tiefere iſt — es iſt nur eine Unmöglichkeit für die Muſik, eine affectloſe Figur zu zeichnen; die Kälte, die den Schein des Feuers hat, iſt für ſie eine

unlösbare Aufgabe. Es kann höchstens durch die Darstellerin nach dieser Seite hin eine Andeutung gegeben werden und grade hierin wird sie der Mangel an individueller Charakteristik, den die Grenzboten mit Recht hervorheben, nur unterstützen.

Daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind, ist ebenfalls richtig, nur dürfte dieser Mangel im Stoffe begründet sein. Solche phantastische mährchenhafte Vorwürfe lassen nur typische Charaktere, eine mehr epische und an leidenschaftlichen Stellen rhetorische Behandlung zu. Göthe's Faust, dem man eine poetische Berechtigung nicht absprechen wird, ist auch nicht mit der Schärfe umrissen, die dem Dichter bei anderen Stoffen zu Gebote stand. Die Wahl des Stoffes deckt hier also glücklich einen Mangel in Wagner's künstlerischer Befähigung — denn daß ein solcher vorhanden, soll hier nicht geleugnet werden. Er kommt namentlich in den weiblichen Figuren zu Tage, die entschieden an Monotonie leiden. Wagner's durch und durch männliche Natur scheint es ihm unmöglich zu machen, das weibliche Wesen anders, als in der Form der Schwäche, in einer abstracten Reinheit zu fassen. Für die Elisabeth löst aber das Willenlose der ganzen Figur gerade das Räthsel, woran sich der Grenzbotenkritiker vergeblich den Kopf zerbricht. Weil keine entwickelte, zum Bewußtsein durchgebildete Weiblichkeit dargestellt ist, kann es wenig Wunder nehmen, daß sie unfrei an jene dämonische Natur gebannt ist. Die Liebe muß man sich übrigens von jedem Dichter octroyiren lassen. Ich möchte den Redner hören, der einen hartnäckigen Kritiker über-

zeugen könnte, daß ein Held für seine Dame wirklich unwiderstehlich sein müsse, daß er einen nachweisbaren Anspruch auf ihre Gunst habe. — Dieser Zweifel ist sehr bezeichnend für diese Art der Kritik: sie bringt es zu keiner unbefangenen Auffassung, der ersten Voraussetzung des Urtheils, weil sie mit einem fertigen Schema an die Dinge heran tritt. Das kritische Bewußtsein in diesem Sinne stellt die Frische der Auffassung in Frage und der Mangel an dieser macht den Werth des gewonnenen Urtheils wieder sehr zweifelhaft. Wie zur Production, so gehört auch zur Kritik Naivetät bei der ersten Conception.

Die obigen Bemerkungen über den Tannhäuser geben sich natürlich nicht als irgendwie erschöpfende, abschließende: sie sollen nur das Problematische der so sicher und prätentiös hingestellten Glossen der Grenzboten andeuten. Das Streben nach Wahrheit, das diese einmal beiläufig mit einer anerkennenden Phrase berühren, ist uns für jetzt die Hauptsache und man sollte denken, das wäre ein so ehrenhaftes, daß es etwas mehr in den Vordergrund zu stellen gewesen wäre. Der Referent der Grenzboten nennt Wagner einen geschickten Decorateur, der seine Gruppen effectvoll zu stellen vermöge, einen Künstler, der stark in den Details sei — er muß sich dasselbe zweideutige Lob von uns gefallen lassen. Wenn er aus seinen Raisonnements den Schluß zieht, der Tannhäuser sei ein Species der Pariser Decorationsoper, so hat er eben jenen specifischen Unterschied übersehen, der in der sittlichen Stellung Wagner's zur Kunst im Vergleich mit Meyerbeer und Consorten besteht. Diese durchdringt die Wagner'sche Production, giebt ihr einheitlichen Charakter, wo die

Pariſer haltlos daſtehen. Jener Ernſt der Geſtaltung, die Energie, womit der Verlauf zuſammen-, alles Fremdartige fern gehalten wird, die Sicherheit der Bewegung nach dem geſteckten Ziele — das ſind vielleicht Kleinigkeiten, die ein Kritiker als ſich von ſelbſt verſtehende Vorausſetzungen der Production nicht des Erwähnens werth hält, die ſich aber leider nur bei den größten und durchgebildetſten Geiſtern erweiſen laſſen und am wenigſten in der Gegenwart vorhanden oder gar in Paris zu haben ſind. —

II.

Wir haben den Verſuch gemacht, die allgemeinſten Geſichtspunkte für die Beurtheilung Wagner's feſtzuſtellen, denſelben den nothwendigen Zuſammenhang mit dem Urtheil über die gleichzeitigen bedeutenderen Kunſterſcheinungen zu geben. Wie kommt es aber, daß einem ſo ernſten Streben die ihm gebührende Anerkennung verſagt wird, was ſteht, abgeſehen von vereinzelten Mißgriffen der Kritik, dieſer Anerkennung entgegen? Es iſt hier nothwendig, die augenblickliche Situation näher in's Auge zu faſſen.

Wagner's frühere Erfolge in Dresden waren mehr locale; die Zeitwirren haben ihre Spuren faſt ganz vertilgt. Erſt durch Liſzt gewann er in Weimar wieder ein Terrain: er hatte das große Glück in dieſem einen Vertreter zu finden, der mit Genialität und einer ſeltenen Energie eine eben ſo große Hingebung an ſeine Sache verband und zugleich für das unſelbſtändige Publikum das wurde, was ſich Wagner nicht ſelbſt ſein konnte, — eine Autorität,

Die Wirkung dort iſt die bedeutendſte. Alles unterliegt einem mächtigen Eindrucke, wird fortgeriſſen, fühlt ſich unter dem alle Bedenklichkeiten erdrückenden Einfluſſe einer künſtleriſchen That. Schnell bildet ſich eine Partei für den zurückgeſetzten Componiſten und es gilt, ihm eine Anerkennung zu erringen, der ſich die Engherzigkeit der Verhältniſſe entgegenſtemmt. Da Wagner ſelbſt auf der Bühne vorläufig nicht weiter zu Worte kommt, ſo ſieht man ſich allein auf die Preſſe angewieſen — man ſtößt aber auf eine Schwierigkeit, die erſt der fruchtloſe Verſuch klar machen kann: die Wagner'ſche Muſik ſteht dem herkömmlichen Urtheil, den gangbaren Kategorien ganz fern, ſie entzieht ſich weit mehr, als jede andere, der Beſprechung, ſie verlangt den unmittelbaren Genuß. Je mehr man verſucht, die einzelnen im Eindrucke wirkſamen Momente zu faſſen, je mehr man nach einzelnen Motiven, muſikaliſchen Wendepunkten ſucht, je mehr überzeugt man ſich, daß eigentlich nur das Ganze gewirkt hat. Dieſe Erfahrung ſetzt in Verlegenheit und das nächſte Mittel, ſich daraus zu ziehen, bietet der vielſeitige Meiſter ſelbſt: er hat eine kritiſche Abrechnung mit der Vergangenheit gehalten, — er ſelbſt giebt ein neues, bis ins Einzelne begründetes Syſtem der Kunſt. —

Das Natürlichſte war, daß die neu gewonnene Partei ſich mit hinter der Schanze dieſes Syſtems aufſtellte und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in eine Bewegung ſetzte, die der Meiſter ihm ſelbſt nicht hatte geben können. Die kritiſchen Sätze Wagner's hallten, oft aus dem Zuſammenhange geriſſen und entſtellt, laut durch die meiſten Blätter — die Streitfrage erhielt ſchnell eine prin-

cipielle Wendung und diese führte zu der ausdauernden Erbitterung des Kampfes, die bei Syſtemſtreitigkeiten unvermeidlich iſt. —

Für die Wirkſamkeit des Tannhäuſer und des Lohengrin war dieſe Wendung nicht ohne Gefahr: beiden droht die moderne, reizloſe Venus — die Tendenz — ihre beſten Kräfte zu nehmen — das Publikum wird dazu gedrängt, ſie als Experimente einer kritiſchen Richtung, als Tendenzſtücke zu faſſen, und alle die, die ihnen noch nicht Auge in Auge ſehen konnten, werden ſie ſich kaum anders als Tendenzbären denken können. Die allgemeine Aufmerkſamkeit iſt allerdings durch jenen Streit auf ſie gezogen, zugleich aber auch alle Unbefangenheit der Auffaſſung in Frage geſtellt, die erſte Vorausſetzung ihres Erfolges alſo gefährdet. Sie haben nun freilich alle Schwierigkeiten überwunden und ſich ihr Recht zu verſchaffen gewußt — mehr aber trotz jenes äſthetiſchen Principienſtreites, als weil derſelbe ſchon eine Wagner günſtige Entſcheidung gewonnen hätte. Ihre Wirkung iſt eine davon unabhängige geweſen, und in der That dürfte es nicht die Miſſion dieſer Helden ſein, blutdürſtig unter ihren Vorgängern zu wüthen und mit dem Leichnam der abſoluten Muſik auf den Schultern vor das Publikum zu treten: wir trauen ihnen vielmehr heitere Selbſtgewißheit genug zu, daß ſie ſich friedlich bei jenen niederlaſſen. Kurz, ſie ſind nicht unmittelbar bei jenen kritiſchen Gefechten betheiligt, haben einen ganz anderen Boden und ganz andere Mittel der Wirkung — machen ſie doch auch nach Wagner's eigener Verſicherung keinen Anſpruch darauf, jenes Kunſtwerk der „Zukunft“ zu ſein, welches den Mittelpunkt des Kampfes bildet.

Um ihnen ihren Erfolg zu ſichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, ſcheint es mir ſehr weſentlich, dieſe Trennung der Wagner'ſchen Theorie und Praxis feſtzuhalten. Die letztere kann hierbei meines Erachtens nur gewinnen. Es wird ihr, wie erwähnt, eine größere Unbefangenheit der Auffaſſung geſichert, ihr gutes Recht wird ſie auch am beſten bewähren, wenn ſie unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten ins Auge gefaßt, von verſchiedenen äſthetiſchen Vorausſetzungen aus beleuchtet wird. Der Streit über die letzteren wird ewig währen und bis dahin möchte ich Wagner's Anerkennung nicht hinausgeſchoben ſehen — ich für meine Perſon muß aber auch auf jener Trennung um ſo mehr beſtehen, weil mich das Wagner'ſche Syſtem in ſeiner Abgeſchloſſenheit nicht gewonnen hat und ich in ſeinen Kompoſitionen gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach ſeinen Grundſätzen ein ſehr zweifelhafter ſein würde.

Wagner's Theorie macht zunächſt den Eindruck einer kritiſchen Abrechnung des Autors mit ſich ſelbſt. Die Vergangenheit wird nicht an ſich ſelbſt, an ihren eigenen Vorausſetzungen gemeſſen, ſondern nach Anforderungen beurtheilt, die Wagner an ſich ſelbſt, mit dieſer Vergangenheit im Rücken, mit ſeiner Befähigung, mit dem Bedürfniſſe eines beſtimmten, individuellen Ausdrucks ſtellen zu müſſen glaubt. Es wird das Recht dieſes Ausdrucks nachgewieſen, der entſprechende Stoff ermittelt, der ganze Reichthum der vorhandenen poetiſchen und muſikaliſchen Mittel darauf bezogen — das ſo conſtruirte Kunſtwerk als das abſolute ſchließlich hingeſtellt. Der Productivität des Wagner'ſchen Geiſtes war es völlig entſprechend, daß

er, einmal in kritiſcher Thätigkeit befangen, die Conſequenzen ſeiner individuellen Kunſtanſchauung in ein ideales Land hinüberzog, das wir in der Wüſte umherirrenden wohl ſchwerlich je erreichen werden. Er hat uns von dem Berge ſeiner kritiſchen Werke den Blick in jenes gelobte Land thun laſſen, unſer kritiſches Zeitalter wird es indeß — vielleicht zur Freude an der ſchönen Phantaſmagorie, gewiß aber nicht zum Brechen mit einer Wirklichkeit bringen, an die wir gebannt ſind und deren Boden der einzige iſt, der uns Früchte bringen kann. Seine Kritik iſt inſoweit rein conſtructiv, ſie greift der Thatſache vor, formulirt ein Dogma — und über Dogmen läßt ſich mit dem einzigen Erfolge der Erbitzung ſtreiten. Jedenfalls iſt es eine Inconſequenz, wenn er der — ſonſt von ihm mißachteten — Kritik Kraft genug zugetraut hat, dem Strome der Productien einen beſtimmten Lauf anzuweiſen; er hat das geheimnißvolle Weſen der letzteren verkannt, wenn er ſie in die Schranken eines Syſtems bannen zu können glaubt. Die ſchaffenden Geiſter der Zukunft werden dagegen ihre Autonomie geltend zu machen wiſſen, ſie ſind durch ihre individuelle Eigenthümlichkeit, eine ſehr weſentliche Vorausſetzung aller Productien, der kritiſchen Berechnung entzogen.

Wir weiſen der Kritik die ungleich beſcheidenere Aufgabe zu, das ſchon geſchaffene Kunſtwerk nach dem unbefangenen Genuſſe in ſeinen Vorausſetzungen zu begreifen, ſeine Gliederung zu erfaſſen, kurz den unmittelbaren Eindruck zu rechtfertigen, zu läutern, ihm Zuſammenhang mit unſeren übrigen Intereſſen, mit unſerer Weltanſchauung zu geben. Je mehr ſich die Kritik auf dieſe Thätigkeit

beſchränkt, je ſicherer kann ſie ihre eigenen allgemeinen äſthetiſchen Vorausſetzungen an ihren Reſultaten prüfen und ſich ſo vor der Gefahr der Abſtractionen ſchützen, welcher ſie bei jedem Uebergriffe über jene Schranken nur zu leicht erliegt.

Nach alledem ſehen wir den Werth der Opern Wagner's nicht darin, daß ſie ſeinem Schema des Kunſtwerks der Zukunft einigermaßen entſprechen — wir betrachten ſie als etwas Selbſtändiges, Naturwüchſiges und wahren ihre Eigenthümlichkeiten gegen die kritiſchen Conſequenzen ihres eigenen Autors. Geſtatten Sie, dieß in Betreff des Lohengrin hier näher zu entwickeln.

Der Wagner'ſche Radicalismus haßt die Geſchichte, die Formen wenigſtens, die ſie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abſtrahirt von allem Wirklichen und Geweſenen auf deſſen Kern, das Menſchliche, und will dieſes durch die Kunſt zur Darſtellung gebracht wiſſen. Dieſes Menſchliche iſt, wenn man es näher ins Auge faßt, nichts als das alte „Ideal“: in der neuen Bezeichnung wird nur der Gegenſatz zu aller bisherigen Wirklichkeit noch mehr hervorgehoben, während das Ideal im älteren Sinne nicht ſowohl gegen die Geſchichte und ihre Bildungen, als gegen die gemeine, d. h. nicht in ihrem Zuſammenhang erfaßte Wirklichkeit Front machte. Im Weſentlichen iſt es eine Negation gewiſſer läſtiger Schranken aller Wirklichkeit, eine Abſtraction, deren Inhalt, meiſt ſehr ſubjectiver Natur, ſich näher nur nach den Sympathien des Abſtrahirenden beſtimmt. Es iſt für alle Perioden der Geſchichte ein anderes geweſen und noch heute ſind nicht leicht zwei Leute zuſammenzubringen, die — wenn

anders frische und tüchtige Naturen — bei dem ernsthaften Versuche einer Verständigung darüber nicht schließlich in die reinmenschliche Versuchung gerathen werden, zu der ultima ratio angemessener Thätlichkeiten ihre Zuflucht zu nehmen. In den Revolutionen, welche nur großartige Disputationen über jenes Thema sind, nimmt es ja denselben Verlauf. Die Täuschung, die Sache gefunden, wenigstens in der Empfindung gegenwärtig zu haben, liegt dem beißblütigen Einzelnen zu nahe, wie denn auch jede Revolution sich — irrig genug — für die letzte hält.

Die künstlerische Form des Reinmenschlichen in diesem abstracten Sinne ist — die Allegorie verrufenen Andenkens: nur sie läßt dem Künstler freie Hand, diesen Extract menschlichen Wesens in seiner ganzen Reinheit und Gestaltlosigkeit zu fassen, weil sie selbst den Schein der Wirklichkeit aufgiebt. Im Menschen verbirgt sich aber mehr, als das Reinmenschliche, aus ihm kommt die ganze Geschichte mit ihren Glanzpunkten und Difformitäten, in ihm selbst liegt der Zweifel über seine eigentliche Bedeutung, den er nur durch die Beziehung auf die Wirklichkeit zu lösen vermag. Deshalb sucht die Kunst, selbst in ihren phantastischen Ausschreitungen, den Schein einer sie tragenden Wirklichkeit, einen Boden mit allen historischen Zuthaten für die Figuren, die sie gestaltet. Kurz ihr Object ist die idealisirte Wirklichkeit, nicht jenes Ideal in seinem Gegensatze zu derselben: gerade in ihr finden beide Seiten des menschlichen Seins eine Ausgleichung.

Die Charakteristik der einzelnen Personen im Lohengrin geht über die allgemeinsten Züge wie sie in der Fabel liegen, nicht hinaus, auch nicht die der beiden Frauen Elsa

und Ortrud, der eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Jene, gebeugt unter einer schweren Anklage, ihre Unschuld auf eine Ahnung stützend, sieht sich auf einmal gerechtfertigt und an der Seite ihres glänzenden Ritters, dem gegenüber sie zunächst die bescheidene Stellung eines dankbargläubigen, anbetenden Wesens behält. Diese, trotzig den alten Göttern anhängend, das Recht ihrer Familie festhaltend, sieht sich ebenso plötzlich durch das Unterliegen ihres Gemahls von der geträumten Höhe in das tiefste Elend verstoßen — die Rache giebt ihr die Kraft, zu leben. In diesen Gegensätzen halten sich beide Gestalten ziemlich auf gleicher Höhe, ohne sich durch die Handlung weiter zu bilden. Das Wesen Elsa's wird durch die Liebe nicht erweitert: sie kommt nicht zu jener Lebensfrische, zu der gesunden Leidenschaft, welcher das geheimnißvolle Wesen des Gatten als etwas sehr Widermenschliches, darum Unberechtigtes erscheinen muß, zu jenem Gefühl der Gleichberechtigung der Liebenden, welche die Schranke des Räthsels nicht duldet und daher im Gefühl ihres guten Rechtes negiren würde — sie behält ihre anbetende, dienende Stellung bei, bis ihr eine unklare Angst, genährt durch die Einflüsterungen der Ortrud, die verhängnißvolle Frage abpreßt ohne Freudigkeit, ohne Glauben. Ortrud verharrt ebenso in ihrem unabänderlichen Grimme, für den es kein Wanken giebt; die Reinheit der Elsa ist für sie machtlos und nur den Blick des Lohengrin kann sie nicht ertragen. Lohengrin selbst ist ein übermenschliches, durch seine Beziehung zum heiligen Gral über alle hinausgerücktes Wesen. Er muß schon in der gleichen Reinheit verharren: sein Verhältniß zu Elsa nimmt eine schmerzliche

Färbung an, sein Geheimniß fesselt ihn selbst. Die Scene im Brautgemache nimmt dadurch eine eigenthümliche Spannung an: ein sonderbares Zurückhalten, schmerzhaftes Versagen liegt in dem ganzen Verlaufe. — Friedrich von Telramund giebt nur in seinem ersten Auftreten das Bild eines in sich tüchtigen, auf bestimmte Zwecke bezogenen Mannes, bald zeigt er sich völlig von Ortrud beherrscht. Um den Kaiser ist natürlich ein sehr weiter Mantel gelegt, der seine eigentlichen Formen schwer erkennen läßt: er ist ein patriotischer, gerechter und wohlmeinender Herr — der Heerrufer besorgt für ihn das Geschäftliche.

Unter den Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht, ergiebt sich hier kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht gerade damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Grals, dem lediglich darauf beruhenden Verbote, das in seiner Dauer jedenfalls nur positiv zu begreifen ist. Natürlich entbrennt auch hier sofort der oben erwähnte Streit: ist die abstracte, rechtlose Hingebung das Wesen der Liebe, oder muß gerade in ihr der Mensch sich von positiven Schranken befreien? ist das unmittelbarste Sein das wahrste, menschlichste oder ist nicht gerade die Entwickelung darüber hinaus das charakteristischste Kennzeichen wahrhaft menschlichen Wesens? ist nicht das Interesse daran durch diese Entwicklung bedingt? diese Fragen sind hier nicht zu entscheiden: es sei uns nur erlaubt, unsere Auffassung daran zu knüpfen.

Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als

Darſtellung rein menſchlicher Elemente iſt er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: es iſt darin ein geringes Fragment der Vielſeitigkeit menſchlichen Weſens erſchöpft — als poetiſche Reproduction einer Zeit unſeres nationalen Lebens iſt er ein Meiſterſtück. Jene Zeit, aus der unſere Sagen ſtammen, deren ſich die Poeſie ſchon früher bemeiſtert hat, die die Elemente unſerer Entwicklung noch im Keime verbarg, um die für uns der ganze Heiligenſchein der Naivetät liegt, die mit derben Sitten und handfeſtem Weſen den ungetrübteſten Glauben vereinte, in der ein nationales Gefühl (nicht gerade Bewußtſein) glühte, jene Zeit mit ihrem Rauſch von Minne, Glauben, Ehre und Patriotismus, die ſich glänzende Repräſentanten zu ſchaffen wußte, ſie iſt für uns noch nicht zur dramatiſchen Darſtellung gebracht worden. Unſere neueren Dichter ſind nicht ſo weit zurückgegangen, oder haben die Aufgabe nicht gelöſt — die Oper, welcher dieſelbe der darzuſtellenden Elemente wegen noch näher lag, hat ſich nicht daran gewagt — eine Art heilige Scheu ſcheint die Componiſten und ihre Textfabrikanten davon zurückgehalten zu haben, ſie beſchränkten ſich auf das conventionelle Mittelalter ohne hiſtoriſchen Boden, auf die Tradition ſchlechter Ritterromane. Wagner dagegen hat an der Quelle geſchöpft, er giebt nicht eine — um mit ihm zu ſprechen, unendlich bedingte, daher undarſtellbare — politiſche Situation, wohl aber ein Stück nationaler Wirklichkeit — idealiſirt oder von ihrer reinmenſchlichen Seite, wie man will — in ihrer Totalität.

Für unſere Stellung zu dieſer Zeit iſt jene allgemeine Charakteriſtik die allein erträgliche: die großen Gegenſätze

derſelben müſſen in ihrer Naturwüchſigkeit, ihrer Rieſenhaftigkeit verkörpert werden — das Ungelenke ihres Gebahrens, ihre Stetigkeit, die faſt an Unbeweglichkeit grenzt, wird unter unſerer Vorausſetzung über alle Maßen charakteriſtiſch.

Wie die Hauptgeſtalten, ſo arbeitet das Ganze auf jenen Eindruck: die ganze Manier Wagner's erinnert an die der Frescomalerei, die auch für ſolche Stoffe allein geeignet iſt. Das Orcheſter malt mit großen, markigen, oft harten Strichen, die ſich aber doch im Geſammteffect verlieren: der Chor läuft mit ihm durch dick und dünn, ſo daß er nur durch die Macht jenes zuſammengehalten wird — beide aber umgeben die handelnden Figuren mit jenem Glanze, in dem unſer nationales Jugendleben gewohnt war, aufzutreten. Die Maſſen erſcheinen jubelnd, Trompeten ſchmettern von allen Seiten, man hört die Erde von den Hufen der Roſſe dröhnen — das Kriegeriſch-Glanzvolle drängt ſich mit dem Kaiſer in die Scene — wir erleben ein Gottesgericht, die Schrecken einer verzweifelnden Nacht und den Morgenruf von den Thürmen, wir ſehen die aufgebotenen Mannen von allen Weltgegenden zuſammenſtrömen. Kurz, wir treten mitten in jene Zeit, wo der Einzelne von dem Ganzen noch nicht ſo verzweifelt losgelöſt war, die Solidarität der ganzen damaligen Exiſtenz trotz ihrer großen äußern Unterſchiede, die Ungetrübtheit des Geſammtlebens wird uns in ihrer ganzen Pracht und Einfalt vorgeführt.

Was ſoll dieſer Pomp, dies Trompetenſchmettern dem Reinmenſchlichen, dieſe ganze decorative Muſik mit ihren coloſſalen Dimenſionen, dieſe üppige Tonentfaltung

mit ihren grotesken Einzelnbildungen? Welche andere Bedeutung kann es für uns haben, als eine Anſchauung unſeres eigenen, friſcheren, ſinnlicheren Jugendlebens, wo allen eine ſaftigere Exiſtenz durch den näheren Zuſammenhang mit der natürlichen Umgebung geſichert war? Wir fühlen uns auf heimathlichem Boden, die geſchickt in die Fabel hineingezogenen national-politiſchen Beziehungen wirken — natürlich abgeſehen von allen Seitenblicken auf die Gegenwart — im Geſammteindruck entſchieden mit. Man verſuche es und mache den Kaiſer zu irgend einem fabelhaften Könige, verlege das Ganze auf eine entfernte Inſel und man wird ſehen, daß damit viel verloren geht. Nicht Alles, denn im Ganzen ſteckt nach unſerem Gefühle ſo viel hiſtoriſcher Kern, daß ein geübtes Auge auch in jenen Inſulanern gute Deutſche erkennen würde.

Wagner iſt durch und durch ein Deutſcher, ſelbſt in ſeiner Kritik, die ihn in jenes ideale Land hinüberriß. Seine Hingebung an den poetiſchen Stoff, deſſen Wahl bei ihm nichts Zufälliges iſt, wurzelt in den Traditionen unſerer nationalen Kunſtentwicklung und ihre Rückhaltsloſigkeit war auch nur bei der gegebenen Uebereinſtimmung ſeines individuellen Weſens mit dem Objecte der Darſtellung möglich. Nur ein Deutſcher konnte den Lohengrin ſchaffen, dieſes mit glühenden Farben gemalte Bild des Mittelalters, deſſen Seele Deutſchland ja noch war. Er ſelbſt mag in dem Werke den größten Werth auf einen reinmenſchlichen Kern legen, man mag mit ihm (in der Mittheilung an ſeine Freunde) in dem Helden nur eine Verkörperung „der Sehnſucht aus der Höhe nach der Tiefe“, eine mehr oder weniger allegoriſche Figur ſehen

— er mag mit aller Schärfe moderner Kritik deduciren, ſein Schaffen wurzle in Vorausſetzungen, denen erſt eine ferne Zukunft Wirklichkeit geben werde — wir werden bei unſerer Anſchauung verharren: ein deutſcher Geiſt, entzündet, befruchtet von den poetiſchen Traditionen einer faſt verklungenen Zeit deutſchen Lebens, hat aus dem Gefühle alter nationaler Herrlichkeit die reinſte, energiſchſte Darſtellung derſelben geſchaffen, die ſie in der Kunſt überhaupt gefunden hat. —

III.

Die beiden früheren Artikel haben die allgemeinſten Vorausſetzungen des künſtleriſchen Schaffens Wagner's darzulegen verſucht. Als Baſis deſſelben erkannten wir die rückhaltloſe Hingebung an den poetiſchen Stoff, den ſittlichen Ernſt dieſer Hingebung. Mit dieſer paart ſich zwar nicht individualiſirende Geſtaltungskraft, nicht das Vermögen, einzelne Figuren ſcharf und beſtimmt zu charakteriſiren, wohl aber das, große Gruppen zu bilden, große Gegenſätze ſich in rhetoriſchen Formen bewegen zu laſſen, dem Ganzen eine reiche und zugleich einheitliche Färbung und durch ſtete Bewegung auf das einmal genommene Ziel Leben zu geben. Wir ſahen ferner, daß Wagner Stoffe gewählt hat, die ſeinem Ausdrucksvermögen entſprechen, endlich, daß dieſelben, als nationale, noch einen beſonderen Anſpruch auf unſer Intereſſe haben.

Die letzteren Vorzüge ſind zu erweiſen, wenn auch nicht gerade mit mathematiſcher Sicherheit: der erſte, uns wichtigſte, entzieht ſich ſeiner Natur nach jedem ſtricteren

Beweiſe. Wenn ſich Jemand ernſthaft, pathetiſch, begeiſtert gerirt, ſo ſteht es noch bei einem Jeden, den Ernſt der Geſinnung in Frage zu ziehen, das Pathos für ein hohles, die Begeiſterung für eine gemachte zu erklären. Es herrſcht in unſerer kritiſchen Zeit ſogar eine entſchiedene Neigung zu ſolcher Auffaſſung: das Pathos ſelbſt und die Theilnahme dafür ſind etwas Zweideutiges geworden, ſie ſind auch in der That, um im Frankfurter Stile zu reden, nicht ſtaatsmänniſch im hergebrachten Sinne. Unſer Publikum und unſere Kritik haben eine Force darin, den Zweifel daran feſtzuhalten: die eine Hälfte davon glaubt gar Nichts mehr, die andere gefällt ſich darin, das zur Erſcheinung kommende, mithin begrenzte, wenn man lieber will, bornirte Pathos in eine Vergleichung mit dem eigenen latenten, mit dem Pathos zu ſetzen, das ſie haben könnten, „wenn ſie nur wollten.“ Die Vergleichung mit dieſer eingebildeten Größe fällt natürlich zum Vortheil der Letzteren aus. Dieſen Zweiflern können wir nur ſehr indirecte Beweiſe bieten.

Der erſte iſt ihre eigene Exiſtenz und zeitige Herrſchaft, von der Wagner hinreichend unterrichtet iſt. Sein Unternehmen *dieſem* Publikum gegenüber iſt ſicher keine Speculation: nur eine innere Nothwendigkeit konnte ihn zu dem Verſuche drängen, nur dieſe konnte ihm Muth und Hoffnung *auf* Erfolg geben. Das Bewußtſein, ſeine künſtleriſche Pflicht gethan zu haben, verleiht ihm jene den Zweiflern unangenehme Zuverſicht. Es handelt ſich für ihn um mehr als ein Experiment, er hat den eingeſchlagenen Weg nicht nach Belieben gewählt — er wird keinen anderen gehn. Das Zweite iſt der Erfolg ſeiner Opern.

Alles ſchreit über die Härte und Schroffheit, die Rückſichtsloſigkeit der muſikaliſchen Ausführung, das verwöhnte Publikum ſieht ſich keine Conceſſionen gemacht. Die Theilnahme iſt aber an vielen Orten eine allgemeine und ausdauernde, die Wagner'ſchen Opern brechen ſich mühſam Bahn von den kleineren Theatern aus. Daneben betrachte man die Schickſale des Meyerbeer'ſchen Propheten, dem an äußerem Glanze und Zeitungslärm mindeſtens ebenſoviel zur Seite ſtand, als dem Tannhäuſer, und der die Protection der Hoftheater vor ihm voraus hatte. Nur die Annahme eines ſpecifiſchen Unterſchiedes vermag uns den verſchiedenen Verlauf zu erklären, und wir haben wenigſtens verſucht, jenen näher zu beſtimmen.

Wir treten aber inſoweit lediglich auf die Partei Wagner's, und man kann in der That nichts Weiteres thun: es ſtellt ſich hier Zeugniß gegen Zeugniß. Beweiſen läßt ſich unmöglich, daß ſeine Perſönlichkeit, und zwar die unſerer Auffaſſung gemäße, ſeine Werke durchdringt, ſo wenig, wie ſich jenes „Dämoniſche", das Göthe für jedes Kunſtwerk als etwas über alle Kritik Hinausliegendes mit erfordert, ſich dem Zweifler vordemonſtriren läßt. Es iſt dies nach unſerer Anſicht die Naturkraft des Producirenden, die ſein Werk, das die objectivſten Formen, z. B. der Landſchaft, des Drama's, annehmen mag, durchdringt, es iſt die durch allen Schein der Wirklichkeit durchſcheinende machtvolle Subjectivität des Künſtlers, die ſich neben allen Mächten der Wirklichkeit, die ſie in Bewegung ſetzt, doch auch in gewiſſem Sinne zu bewahren weiß, und die wir als eine einigende Macht empfinden, als eine zweite Vorſehung, die mit über dem Verlaufe ſchwebt und dieſen —

bei aller in ihm liegenden Conſequenz und Nothwendigkeit — zugleich immer wieder in Frage ſtellt. Man mag ſich unter dieſer unbekannten Größe, unter dieſem Dämoniſchen, das für die Kunſt nun einmal eine unzweifelhafte, thatſächliche Bedeutung hat, noch viel Tieferes und Myſtiſcheres denken — genug wir nehmen es für Wagner in Anſpruch, legen aber, wie geſagt, inſoweit lediglich ein Zeugniß für ihn ab.

Dies führt uns nun noch auf einen Vergleich, der unſeres Erachtens ſehr nahe liegt, indeſſen, ſo viel wir wiſſen, noch nicht gezogen iſt. Er iſt allerdings nicht ohne Gefahr möglich, man muß ihn aber unſerer ſplitterrichteriſchen Kritik gegenüber einmal wagen. Wir wagen ihn, weil er zugleich zur Kritik Wagner's führt, und dürfen ihn im Intereſſe der Darſtellung ziehen, da wir keinerlei abſchließende Reſultate damit verbinden wollen, die ſich überhaupt mit einem Vergleiche nicht verbinden laſſen. Es handelt ſich um Schiller, deſſen geſicherter Ruhm durch dieſe ketzeriſche Beziehung unmöglich beeinträchtigt werden kann.

Schiller bietet einer ſich auf eine ideale, abſtracte Höhe hinaufſchraubenden Kritik im Einzelnen viele ſchwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetoriſchen Ueberladungen, ſeine Figuren an Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die perſönliche Maske und die einzelnen charakteriſtiſchen Züge, die ihm nicht fehlen, vertragen ſich nicht recht mit dem rhetoriſchen Pathos, das allen eine gewiſſe Familienähnlichkeit giebt. Seine Ziele ſind häufig überſpannte, ſelbſt die ſittlichen Grundlagen ſeiner Tragödien, die ſittliche Durchbildung ſeiner Haupt-

figuren bietet manche Blöße. Die deutsche Kritik hat von vorneherein dafür gesorgt, dies mit Genugthuung zu constatiren, und die geistreichen Leute seiner Zeit haben für ihre Süffisance bei ihm ihre volle Rechnung gefunden. Die Nation hat anders geurtheilt, sie hat sich ihren Schiller nicht zerreißen lassen, sie liebt ihn, wie er ist, seines Idealismus, der Keuschheit seiner Darstellung wegen: sie verzeiht diesem starken Geiste seine Irrthümer und läßt sich gern von seinen großartigen Intentionen fortreißen. Er ist so für uns ein Beweis, daß selbst ein dramatischer Dichter hauptsächlich durch die sittlichen Voraussetzungen seines Schaffens, durch die seine Werke durchdringende, dieselben erst eigentlich belebende Individualität eine unleugbare Macht werden kann. Wir lieben in seinen Werken ihn.

In Wagner sehen wir eine ihm verwandte Natur. Beide haben den Drang, den Kern der Sache zu geben, die Kunst hat für sie eine eigenthümliche Heiligkeit, sie dient nur Zwecken, die groß sind, oder die sie für groß halten. Ihre Figuren üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern sie dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Sie arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivetät, aber mächtig und erfassend. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zwecke ist, festzustellen, sie werfen sich deshalb in die Philosophie, in der sie eine zweite Heimath finden. Die Ausdehnung, die Wagner seinen Untersuchungen giebt, der Zusammenhang, den er zwischen seinen ästhetischen, politischen und historischen Ueberzeugungen herzustellen sucht, ist sehr cha-

rakteriſtiſch für die allgemeine Erweiterung des Bewußtſeins. Der abſtracte Idealismus beider macht ſie zu herben Kritikern der Wirklichkeit: die unmittelbaren Beziehungen zu dieſer reiben ſie auf, in einer äußerlich begrenzten, amtlichen Stellung wiſſen ſie nicht mit Befriedigung auszuharren.

Die Differenzen, die ſich zunächſt zu ergeben ſcheinen, beruhen hauptſächlich auf der Verſchiedenheit der künſtleriſchen Begabung. Der Poet wendet ſich zur Geſchichte, aber nur zum Mittelalter, das ſeinen idealen Abſichten am wenigſten Härten entgegenſetzt, ſein Pathos iſt die Freiheit — der Muſiker ſieht ſich auf den Mythus, ebenfalls den mittelalterlichen, gewieſen, ſein Pathos, wie wir ihn verſtehen, iſt das Nationale, die gemüthliche Vorausſetzung der Freiheit.

Ein durchgreifender Unterſchied dieſer verwandten Naturen findet ſich in ihrer künſtleriſchen Durchbildung. Schiller beginnt mit dem beiden eigenen Ungeſtüme: die Kraftausdrücke ſeiner älteren Periode durchſchauern noch immer die jugendlichen Herzen, ihn aber drängten ſie weiter zu reineren, geklärteren Formen. Der Idealismus Schiller's beugte ſich wenigſtens vor der äſthetiſchen Wirklichkeit, die claſſiſchen Kunſtwerke, die er in ſich aufnahm, wurden Momente ſeiner Bildung: ohne ſeine Individualität aufzugeben, gewann er für ſeinen Ausdruck Maß und Abrundung. Der geſchichtliche Stoff verlangte ein ihm entſprechendes Gewand, dies und die ganze Richtung ſeiner Zeit unterſtützten ihn in ſeinem Streben. Die erſten Streifzüge in das Gebiet der Kunſt hatte er auf eigene Hand gemacht — nachdem er erſt feſten Fuß darin

gefaßt, gab er ſich ſehr beſonnen die nöthigen hiſtoriſchen Beziehungen und nur ſo konnte er das werden, was er uns iſt. Er gewann ſeinen Platz neben Göthe dadurch, daß er ſich den hiſtoriſchen Größen beugte, daß er ſie als Mächte anerkannte, denen ſich auch das Genie fügen muß. Die lebendige Beziehung zu Göthe vermittelte ihm dieſen Fortſchritt auf die natürlichſte Weiſe; daß die Umſtände dies Verhältniß ermöglichten, iſt vielleicht das einzige, aber ein großes Glück, das Schiller wurde.

Wagner iſt hiergegen mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugſamkeit der Geſchichte gegenüber ſtehen geblieben: ſie iſt für dieſe ſtarre Individualität nur ein Object der Kritik, eine feindſelige Macht, die er bekämpft, weil er ſie nicht umgehen kann: er fühlt ſeine Kraft am meiſten im Widerſtande. Seine Charakteriſtiken der großen Meiſter beruhen auf der genauſten Kenntniß derſelben: dieſe Kenntniß iſt eine ſo lebendige, daß ihn das volle Verſtändniß der Heroen oft zu entſchiedenen Inconſequenzen gegen das eigene Syſtem fortreißt, er rafft ſich aber immer wieder dazu zuſammen, in allen bisherigen Richtungen Verirrungen zu ſehen. Mit dem größten Scharfſinn und einer Feinheit der Ausführung, die im Einzelnen oft faſt unwiderſtehlich wirkt, beugt er ſeine äſthetiſchen Conſtructionen nach dem Bedürfniſſe ſeiner Individualität, von der er Nichts aufgeben will. Dies Verfahren rächt ſich nothwendig. Der ganze Reichthum, den die Geſchichte dem ſpäteren Geſchlechte bietet, die Erweiterung in Form und Inhalt, die jedem zugänglich iſt, der nur zugreifen will, — alle dieſe Schätze ſind verloren für den ſich iſolirenden Künſtler, der ſich ſo allein auf ſeine eigene, relativ

große und kleine, Kraft angewieſen ſieht. Mehr als im Stoffe, den auch der begabteſte und gebildetſte Künſtler immer ſeiner beſonderen Begabung, ſeinen Sympathien gemäß wählen wird, muß ſich dieß in der künſtleriſchen Form geltend machen, und man kann es nicht verſchweigen, daß Wagner in ſeinen muſikaliſchen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit ſtecken geblieben iſt, die der der Schiller'ſchen Anfänge vollkommen entſpricht. Seine mythiſchen Stoffe drängen nicht über unklare, träumeriſche Anſchauungen hinaus und dieſe geben ſich unklare, verwiſchte Formen. Es iſt Natur, Genialität in dieſen Schöpfungen, es fehlt ihnen aber das zur anderen Natur gewordene Maß, die künſtleriſche Durchbildung. Er iſt unſeres Wiſſens Autodidakt und iſt es geblieben. Es fehlte ihm ein Göthe, der ihm imponiren und zugleich ſeine Liebe erringen konnte. Wenn man ihn über Mozart, dieſe ihm ganz entgegengeſetzte Natur, ſprechen hört, ſeine reine und herzliche Begeiſterung für dieſen kennen lernt, dann kann man ſich kaum des Wunſches enthalten, daß es ihm vergönnt geweſen wäre, den perſönlichen Zauber eines ſolchen Mannes an ſich zu erproben.

Schiller und Göthe hauptſächlich verdanken wir die Durchbildung unſerer Sprache, des edelſten Beſitzes einer Nation. Der muſikaliſche Ausdruck iſt durch Wagner nicht erweitert worden, er hat die hier herrſchende Sprachverwirrung mehr geſteigert, als beſeitigt, und das iſt bei der Lage der Dinge kein geringer Vorwurf. Der Grund dazu liegt in jener gewaltſamen Iſolirung, in dem Bruche mit der gegebenen Entwicklung, in jenem naturwüchſigen Trotze, der ſich ganz in einſeitiger Selbſtändigkeit erhalten

will. Dies iſt die Kehrſeite jener Wagner'ſchen Vorzüge, jener gewaltigen Naturkraft, deren poetiſches Ungeſtüm uns mit fortreißt. Die künſtleriſche Abſicht findet nicht eine gereinigte künſtleriſche Form, ſondern die oft willkürliche, die dem Producirenden am nächſten lag, die manierirte, in der ſich die Schlacken noch nicht vom Erze ſonderten. Wir fühlen das Willkürliche neben dem „Dämoniſchen" und erhalten in jenem ein wirkſames Mittel gegen dieſes.

Wagner hat natürlich nicht verfehlt, ſeine Behandlung der Muſik auch theoretiſch zu rechtfertigen: ſeine Lehre wird uns alſo am Beſten auf die Kritik ſeiner Praxis führen. —

IV.

Wagner betrachtet die Muſik als Mittel des Ausdrucks und ſieht in der abſoluten Muſik die verwerfliche Richtung, die dieſes Mittel zum Zwecke macht. Auf dieſen Geſichtspunkt führt er ſeine ganze Kritik zurück und in ihm liegt der Grundirrthum ſeines ganzen Syſtems in Theorie und Praxis. Sollen wir von vornherein unſere abweichende Anſicht kurz bezeichnen, ſo geſchieht dieß damit, daß wir der Geſammtheit der vorhandenen muſikaliſchen Ausdrucksweiſen den Werth der Sprache beilegen. Der Unterſchied beider Anſchauungen iſt ein durchgreifender.

Die muſikaliſche Sprache iſt ſo wenig Mittel zum Ausdrucke, wie die Wortſprache: beide ſind in ihren normalen Formen vielmehr der Ausdruck ſelber. Der Gedanke hat in der Sprache nicht ein bloßes Mittel, ſondern

die Grenzen ſeiner Exiſtenz. Er muß nothwendig zum Worte werden, er kann ſich verſchiedenen Formen fügen — aber, ehe er ſich einer ſprachlichen Form gebeugt hat, iſt er — Nichts. Die Empfindung nimmt dieſelbe Entwicklung: ſie ringt nothwendig nach einer ſprachlichen oder muſikaliſchen Form. Jene unausſprechlichen Gefühle, denen Worte und Töne nicht genug ſind, — es iſt dieß ſelbſt blos die rhetoriſche Wendung einer unklaren Ueberſchwänglichkeit — mögen ſubjective Bedeutung, Werth für das in einer Illuſion ſich ſelbſtgefällig wiegende Subject haben, ſie exiſtiren für die Kunſt, überhaupt für die Welt nicht. Nur ſo weit ſie in jene, uns gemeinſamen, Formen eintreten, ſind ſie Gegenſtand eines weiteren Intereſſes. Es iſt alſo eine weſentliche Qualität menſchlichen Denkens und Empfindens, in Wort oder Ton eine ſprachliche Form anzunehmen, der ſprachgemäß gebildete Satz iſt Fleiſch und Blut, der Körper des Gedankens, der Empfindung, die in ihm eine nothwendige Form der Erſcheinung finden. Erſcheinen ſie auch ſchon angedeutet im Ausdruck der Geſichtszüge, der Gebärde, ſo ſind dies doch nur Anläufe, die ihre menſchlich vollendete Form erſt durch die Sprache gewinnen. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil ſich in dieſen die Subjectivität durch eine objective Form ſchon läutert, oder, will man lieber, ſchwächt — wir wollen ſie nur daran erinnern, daß unter Umſtänden der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denſelben Werth der Unausſprechlichkeit hat.

Die Beziehung des Mittels zum Zwecke iſt eine willkürliche, es wird gewählt, die verſchiedenſten Mittel die-

nen demſelben Zwecke gleichmäßig — der ſprachliche Ausdruck *bedingt* den Gedanken, die Empfindung: dieſe ſind verſchiedene in den verſchiedenen Körpern, welche ihnen die Kunſt giebt, es giebt hier, ſtreng genommen, keine Wahl. Daraus, daß auch dieſer Proceß in die Zeit fällt, daß die ſubjective Unklarheit erſt nach und nach mit Hülfe der Sprache zur Klarheit wird, erklärt ſich, wie man die Sprache als bloßes Mittel anzuſehen verſucht ſein kann. Der Inhalt exiſtirt aber in der That nicht früher als die Form, er gewinnt ſich ſelbſt erſt in dieſer. So kann man ſelbſt das einzelne Wort nur uneigentlich ein Mittel des Ausdrucks nennen: es wird dieß erſt dadurch, daß es als Glied der Sprache auftritt; im Organismus der letzteren jedoch iſt aller überhaupt mögliche Ausdruck begriffen, der Einzelne kann nur die Schätze heben, die in ihr begraben liegen.

Für die Wortſprache wird dieſes Alles Niemand ernſthaft beſtreiten: der Anwendung auf die Muſik ſteht aber Nichts entgegen, als das Gerede von der „*tiefen*" Muſik. Der muſikaliſche Ausdruck iſt die Sprache der Empfindung: Gedanken kann die Muſik ſo wenig ausdrücken, als irgend etwas Thatſächliches. Das letztere vermag ſie nur in einer höchſt dürftigen Weiſe nachzuahmen, zu malen, ſoweit es ſich in der Wirklichkeit ſelbſt dem Ohre vernehmlich macht. Die Ungenügſamkeit unſerer reflectirenden Zeit findet die Empfindung aber zu dürftig, um ihre Aufmerkſamkeit zu feſſeln, ſie ſucht alſo nach dem, was *ſie* braucht, will womöglich die ganze Welt in einem Beethoven wiederfinden, und es iſt eine unerſchöpfliche Quelle für unſere Geiſtreichen geworden,

die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln. Erst dieß nennt man die Musik „verstehen", man übersetzt sich die Musik in die Wortsprache und erlangt so einen von der musikalischen Form getrennten Gehalt. Man kann es nicht bestimmt genug aussprechen, nicht genug wiederholen, daß dieser Gehalt ein Hirngespinnst ist, die überflüssigste Geburt der Reflexion. Man mag den Eindruck der Musik poetisch wiederzugeben suchen, da die Wortsprache, reicher als die musikalische, das Reich der Empfindung mit umfaßt, darf sich aber nur nicht einbilden, den Zauber der Musik damit gelöst zu haben. Diese hat ein ganz selbständiges Ausdrucksvermögen, ihre eigene, unübersetzbare Sprache, und gerade darin das Recht ihrer Existenz. Sie wäre in der That überflüssig, wenn sie zuletzt nur dasselbe, aber unklarer, unzulänglicher, zu sagen wüßte, was uns die Poesie viel präciser giebt. Wer diese Sprache nicht versteht, wem sie nicht genügt, der hat das vollkommene Recht, sie zu ignoriren, nicht aber das, ihr Gewalt anzuthun. Auch jene Auffassungsweise setzt die Musik mit Unrecht zum Mittel herab.

Die Musiker sind nun freilich auf jene Anschauungsweise der Geistreichen eingegangen und selbst geistreich geworden, wir geben also der Wagner'schen Darstellung zu, daß schon Beethoven viele Intentionen gehabt haben mag, für die der Ausdruck der musikalischen Sprache nicht zureichte — natürlich, da diese Intentionen das Gebiet der Empfindung überschritten, Streifzüge in das des Gedankens waren, die verunglücken mußten. Wagner schließt hieraus auf die Unzulänglichkeit der Musik — mit Unrecht: es ergiebt sich nur, daß die Künstler ebenso, wie ihre geist-

reichen Interpreten, ſich über die Grenzen täuſchten, die jeder Kunſt geſteckt ſind, daß man ihnen nicht über dieſe Grenzen hinaus folgen, ſondern die letzteren um ſo mehr achten muß, wenn man jenſeit einen Beethoven ſcheitern ſah. Ein bildender Künſtler ſtellt Romeo und Julie dar: will er ſich ſpeciell verſtändlich machen, ſo muß er die Namen unter ſein Werk ſchreiben. Er hat mit ſeiner Intention die Grenzen ſeiner Kunſt überſchritten, folgt daraus die Unzulänglichkeit der Malerei? Auch dieſe drängt, könnte man ſagen, nach dem Worte, denn auch ſie leidet an einer Begrenzung, die erſt in der Poeſie aufgehoben wird — ſollte man deshalb zu malen aufhören oder gar auf die Zettel zurückkommen, die auf alten Bildern das Wort ganz leibhaftig erſcheinen laſſen? — So iſt denn auch die Inſtrumentalmuſik eine vollkommen und ewig berechtigte: wer ſie deshalb, weil er ſich nichts Klares, thatſächlich Beſtimmtes dabei denken oder vorſtellen kann, für etwas Unzulängliches hält, wem das ſchwankende Medium der nur in Tönen verkörperten, nach einem Objecte ſuchenden Empfindung etwas Widerſtrebendes iſt, der mag ſie bei Seite werfen, mag aber naiveren Naturen, die Freude und Anregung für ihr Gefühl auch in ſolch luftigen Phantaſiegebilden finden, dieſe Quelle künſtleriſcher Erhebung nicht achſelzuckend durch eine Kritik trüben, die ihr angebliches Object gar nicht trifft. —

Alſo, die Muſik iſt kein bloßes Surrogat der Wortſprache, ſondern ſie hat ihren eigenen, ganz ſelbſtändigen Sprachſchatz. Es iſt in der That auch nicht abzuſehen, wie das Mittel des Ausdrucks werden könnte, was nicht der Ausdruck ſelbſt iſt. Wagner kommt denn auch in

ſeiner weiteren Darſtellung dazu, ein Sprachvermögen anzuerkennen — für das Orcheſter, das doch ſchließlich auch nur Muſik machen kann. Es ſoll das Vermögen der Kundgebung deſſen haben, was für die Organe des Verſtandes unausſprechlich iſt — daſſelbe, welches wir der Muſik überhaupt vindiciren. Es begleitet, interpretirt die dramatiſche Gebärde, d. h. der an ſich ſelbſtändige muſikaliſche Ausdruck tritt in Verbindung mit der Handlung. Die in dieſem Zugeſtändniß liegende Inconſequenz reſtringirt Wagner ſehr bald wieder, da ihm jene Selbſtändigkeit unerträglich iſt. Die Muſik gewinnt für ihn erſt wahre Bedeutung in der ahnungsvollen, vorbereitenden Orcheſtermelodie, endlich am meiſten dadurch, daß ſie als Erinnerung an früher ausgeſprochene poetiſche Elemente auftritt, deren muſikaliſche Motive ſie wiederholt und ſo indirect auf den Gedanken, die ſchon bekannte Thatſache zurückführt. Das Verbot des Lohengrin tritt in der ganzen Oper in allen Wendepunkten im Orcheſter auf als warnende Stimme, gewiſſermaßen als das verkörperte Gewiſſen der Handelnden. Dieß iſt nun nichtsweniger, als eine Erweiterung des Sprachvermögens der Muſik, wohl aber ein ſehr wirkſames dramatiſches „Mittel", eine äußerliche Verknüpfung etwa in derſelben Art, wie im Freiſchütz an gewiſſen Stellen, wo plötzliche diaboliſche Anwandlungen eintreten ſollen, Samiel mindeſtens den Kopf aus der Couliſſe ſteckt oder wohl gar zum Grauſen aller jugendlichen Seelen in ganzer Perſon über die Bühne ſchreitet. Der angebliche Inhalt liegt hier nicht in der Muſik, ſondern in der Combination oder eigentlich im Kopfe der richtig Combinirenden: es iſt eine

Handgriffe des Componiſten für das Publikum, das über dem Einzelnen den dramatiſchen Zuſammenhang vergeſſen könnte — ein einfaches und dankbares Mittel, wenn es ökonomiſch angewendet wird, das übrigens ſchon Weber bekannt war. Die Einheit der Motive wird durch dieſe Art, ſie zu einander in Beziehung zu ſetzen, dem Zweifler ſo wenig bewieſen, als durch die Durcharbeitung in der hergebrachten Ouvertürenform. Die Fähigkeit des muſikaliſchen Ausdruckes ſelbſt beſchränkt ſich überhaupt auf jenes Ahnungsvermögen, das Reich der Empfindung: für dieſes reicht er aber auch allein vollkommen aus.

Ziehen wir nun die Conſequenzen unſerer Auffaſſung. Giebt es eine muſikaliſche Sprache, ſo iſt das Material, das ſie bietet, nicht eine chaotiſche Maſſe, ſondern ein organiſch entwickeltes, es iſt nicht ein von vorne herein fertiges, ſondern ein hiſtoriſch gewordenes. Damit modificirt ſich zugleich die zugeſtandene Armuth des muſikaliſchen Ausdrucks doch einigermaßen. Abſtract genommen kann die Muſik nichts Beſtimmtes ausdrücken, nur die Schwingungen der vagſten Empfindungen, den Rhythmus des Gefühls wiedergeben. In ihrer hiſtoriſchen Entwicklung aufgefaßt, vermag ſie dem wirklichen Leben ſchon etwas näher zu treten. Sie hat nicht umſonſt das Culturleben der neueren Zeit durch alle ſeine Stadien begleitet und iſt nicht vergebens dem Menſchenleben von der Wiege bis zum Grabe gefolgt.

Es haben ſich ſo ganz geſonderte, einem Jeden leicht unterſcheidbare Ausdrucksarten gebildet, die dem allgemeinen Gefühlsinhalt eine ſehr beſtimmte Beziehung geben. Man unterſcheidet kirchliche Muſik ſehr ſicher von jeder

anderen ernsteren, ja man vermag sogar mit Zuverlässigkeit katholische und protestantische Kirchenmusik bestimmt zu scheiden. Das Kriegerische findet einen besonderen Ausdruck neben dem Stürmischen, Leidenschaftlichen, und man trennt leicht das Volksmäßige von dem Individuellen, wenn dieses auch in einfach melodischer Form auftritt. So vermag selbst die absolute Musik sich specielleren Lebensbeziehungen wenigstens einigermaßen zu nähern. Man kann der Intention des Componisten oft bis in die einzelne Wendung folgen. Wir wollen hier als Beispiel nur an zwei Tacte in Beethoven's Musik zum Egmont erinnern. In „Clärchen's Tod", worin die schmerzliche Spannung der unabwendbaren Katastrophe einen maßvollen Ausdruck findet, tritt mitten in die abgerissenen Phrasen, die jene Spannung schildern, plötzlich und ganz vereinzelt eine kurze, altkirchliche Wendung, die der Empfindung, die bis dahin etwas Unsicheres hat, auf einmal mit einem Zuge Richtung und Halt giebt.

Neben jenen Hauptunterschieden bestehen andere, die ebenfalls unleugbare Thatsachen sind. Indem man italienische, französische, deutsche Musik scheidet, erkennt man nothwendig die historische Bildung derselben an. Alle großen Meister haben sich einen Stil gebildet, an dessen charakteristischen Wendungen jeder Einzelne leicht zu erkennen. In diesen Stilen haben sich verschiedene Geistesrichtungen, Culturepochen einen abschließenden, erschöpfenden Ausdruck gegeben und auch die absolute Musik findet an diesen unzweifelhaft vorhandenen Größen Anknüpfungspunkte, die ihrem Ausdrucke eine gewisse Specialität geben. Jeder Anklang an diese Meister reißt uns in

beſtimmte, uns bekannte Gegenden zurück; freilich wird ihn nur ein Ebenbürtiger wagen dürfen. Hier genügt es uns, zu conſtatiren, daß muſikaliſche Stile, d. h. hiſtoriſch bedingte Ausdrucksarten, exiſtiren.

Für einzelne Fälle kann man noch einen Schritt weiter gehen und geradezu von hiſtoriſcher Muſik ſprechen, einer ſolchen, in der ganz beſtimmte Richtungen einen allen verſtändlichen, typiſchen Ausdruck gewonnen haben. Der feine Kopf Meyerbeer's hat einen ſolchen Stoff wohl aufſpüren, ihn aber natürlich nicht bewältigen können. In der That wird der Proteſtantismus nicht leicht energiſcher darzuſtellen ſein, als es jener Geſang der Reformation in ſeiner großartigen Haltung vermag. Wären die Hugenotten in ſeinem Geiſte dichteriſch und muſikaliſch geſchaffen, ſo hätten ſie an dieſem Lied einen ganz anderen Kern, eine mächtigere Reminiscenz gehabt, als ſie auch der begabteſte Dichter aus einer Seite ſeines Stoffes zu entwickeln vermag. Das Verbot des Lohengrin erinnert nur an eine vereinzelte, willkürlich geſetzte Thatſache: die hiſtoriſchen Melodien haben die Thatſache ſchon wieder in die Empfindung aufgehoben, ſie ſind lebendige Repräſentanten ſittlicher Mächte und an ſie vor allen würden wir die Muſik weiſen, wenn ſie durchaus mehr als individuelle Empfindungen geben ſoll. Seb. Bach hat in ſeiner Weiſe einen großartigen Gebrauch vom Choral in dieſem Sinne gemacht: er iſt hier in der That der Vorgänger — Meyerbeer's. Wenn er in ſeine figurirten Geſänge hinein einen alten Choral als cantus firmus ertönen läßt, ſo ſtellt er damit der eigenen individuellen Empfindung eine hiſtoriſche Macht entgegen, er ſteigert einen Gegenſatz durch den

anderen und bringt so in absolut-musikalischen Formen seine künstlerische Absicht zur Klaren, vor jedem Mißverständnisse geschützten Darstellung. Seine kleinen Künsteleien kann man ihm dabei schon nachsehen.

Die Sprache der Musik ist nach alledem gar nicht so arm, wie sie der abstracten Anschauung, die sie an der Poesie mißt, leicht erscheint. Ihre historische Bildung setzt aber eine natürliche, in sich feste Grundlage voraus, die nur im Laufe der Zeiten mobilisirt und bereichert wird. Auch sie hat demgemäß eine ihr immanente, sie mit Nothwendigkeit bestimmende und begrenzende Logik. Man kann die Grundgesetze ihrer Bildungen auf mathematische Verhältnisse zurückführen, sie beruht nach allen Richtungen auf Maßverhältnissen. In allen ihren Fortbildungen sind diese bewahrt oder hätten doch bewahrt werden sollen. Wie in jedem logisch gebildeten Satze ein Gedanke, wenn auch ein trivialer, verbrauchter, zum Vorscheine kommen muß, so verkörpert sich in jeder Musik, die ihre Logik achtet, auch nothwendig eine Empfindung, sei es die vergeblich nach einem Aufschwung strebende Pedanterie, sei es die überspannteste Aufregung. Keine musikalische Trivialität, so wenig wie eine sprachliche, ist ärmlich genug, daß sie nicht eine noch ärmere, kindischere Seele fände, für die selbst ihr dürrer Formalismus noch eine Bereicherung wäre. Es liegt immerhin ein Minimum logischer Energie darin, das auf unentwickelte Geister seine Wirkung thut.

Hieraus folgt zugleich, daß zur Assertion der Musik keineswegs Gefühlsfrische und unbefangene Natur hinreicht, daß auch Erfahrung und Durchbildung, und zwar eine historische Bildung des Hörenden erforderlich ist. Auch

die Empfindung iſt eine ſich entwickelnde, immer reichere Formen annehmende, ihre Beziehungen zur Totalität menſchlicher Exiſtenz immerfort erweiternde. Der volle Genuß des Kunſtwerks ſetzt daher die volle Bildung voraus. Die Sehnſucht der Künſtler nach unbefangenen, jugendlichen Hörern iſt nichts, als eine poetiſche Anſchauung der Menſchennatur, die die Keime im Unentwickelten ohne Kämpfe und Verirrungen entwickeln zu können glaubt. Die muſikaliſchen Kinder, die ungeheure Majorität des Publikums, ſind aber heute naiv, entzückend naiv, entwickeln eine ungeheure Elaſticität der Reception, eine kindiſche Genialität — und morgen ſind ſie — unartig. Haben ſie viel Verſtand und Mutterwitz, ſo werden ſie im beſten Falle zu jenen enfans terribles, die bei aller Naivetät ganz unerwartet die verwünſchteſten Dinge ſagen. Der „Unbefangene" wird von Beethoven fortgeriſſen, von Wagner electriſirt und vom neuſten Modetanz entzückt: er verhält ſich dabei nur ſeiner Natur gemäß. Nur das Bewußtſein über die künſtleriſchen und logiſchen Vorausſetzungen, nur die allmälige Entwicklung und Steigerung ſeines Receptionsvermögens können ihm nach und nach zu einer feſten Stellung verhelfen. Hieraus folgt, daß die Production nicht auf dieſe kindliche Unbefangenheit eingehen darf, daß ſie vielmehr darauf gefaßt ſein muß, der hiſtoriſchen Bildung, die ſie allein wirklich verſtehen und genießen kann, Rede zu ſtehen. Auch die Wagner'ſche Muſik iſt ohne einige Vorbildung nicht zu genießen; ob mit dieſer, darüber wird ja eben geſtritten.

Dies führt mich auf die Conſequenz, die ich zunächſt ziehen will: die muſikaliſche Sprache hat auch ihre Grammatik.

V.

Die muſikaliſche Logik giebt uns die natürlichen Geſetze des Periodenbaus, führt uns auf den Zuſammenhang aller der Momente, die ſich zum Ausdruck vereinigen, auf das Verhältniß, in das ſie unter einander treten müſſen — die muſikaliſche Grammatik beſchäftigt ſich mit dem Bau dieſer einzelnen Glieder, mit der Beziehung der einzelnen auf einander und bringt die Geſetze zum Bewußtſein, welche jene Glieder geſchickt machen, dem logiſchen Zwecke zu dienen. Die Grenzen der Logik und Grammatik in dieſem Sinne ſind nicht feſtzuſtellen, beide gehen in einander über: der ungrammatiſche Ausdruck führt nothwendig zu dem unlogiſchen, worauf wir hiermit beſonders aufmerkſam machen wollen.

Die Logik der Empfindung iſt natürlich eine ziemlich vage: ſie beſchränkt ſich im Weſentlichen auf die Anforderung, daß das Gefühl ſeiner Natur gemäß als etwas Lebendiges, Werdendes dargeſtellt, daß alſo von einem gegebenen Punkte aus eine Steigerung vermittelt werde, bei der es bewenden, oder die auf ihren Gegenſatz zurückgeführt werden mag. Die Geſchichte zeigt hier einen Fortſchritt zu immer freieren Formen, die Ueberwindung der Tradition, welche einzelne hiſtoriſche Bildungen als Grenzſteine ſetzen, den Formalismus zur Form machen wollte. Auch die Muſik hat ihre Syſteme formaler Logik gehabt, aber auch in ihr iſt der nothwendige Zuſammenhang von Inhalt und Form zu ſeinem Rechte gekommen. Seit Beethoven kann man die ganze formelle Anlage eines

Muſikſtücks nicht mehr kritiſiren, ohne zugleich auf die künſtleriſche Abſicht ſelbſt einzugehen.

Ganz anders verhält es ſich mit der Grammatik, deren Lehren nothwendig viel poſitiverer Natur ſind. Die der Muſik hat es mit den Geſetzen des Wohllauts zu thun, des Wohllauts, in dem ſich das Weſen der Muſik nicht erſchöpft, welcher aber doch die unzweifelhafte Vorausſetzung allen muſikaliſchen Ausdrucks iſt. Nur die Erfahrung vermag nun die Grenzen feſtzuſtellen, welche das menſchliche Ohr, ſeine Fähigkeit aufzufaſſen, der Kunſt ſetzt — die Probe der Zeit, die thatſächliche Anerkennung giebt uns das einzige Kriterium, welches hier Sicherheit gewährt, d. h. gerade hier muß man am gewiſſenhafteſten der hiſtoriſchen Entwickelung der Kunſt folgen. —

Das Gefühl des Einzelnen hat alſo hier nur ein ſehr bedingtes Recht — was dem Einen piquant klingt, iſt für das Ohr des Zweiten vielleicht unerträglich. Es giebt Menſchen, die beſtimmte Farben regelmäßig verwechſeln: man wird ihnen nicht geſtatten, ihrem Auge gemäß zu malen, obwohl ſie ſubjectiv dabei in ihrem beſten Rechte wären. So iſt es auch die Pflicht des Muſikers, ſein Ohr zu bilden, und es giebt hierzu durchaus kein anderes, irgendwie ſicheres Mittel, als auf jenen hiſtoriſchen Proceß einzugehen, die Errungenſchaften von Jahrhunderten in ihren Grundzügen wenigſtens überall zu achten. In der That ſtürzen wir ſonſt in's Bodenloſe: berechtigen wir den Einzelnen hier zur vollen Willkür, ſo mag er ſeine Rechnung dabei finden, wir ſtellen aber damit die ganze Kunſt in Frage. Für die Perioden der erſten Entwicklung iſt das Experimentiren in ſeinem beſten Rechte, es ſammelt

den Stoff, der zu ſichten iſt: die Bildung der Sprache findet aber die Grenze einer relativen Vollkommenheit, ſie macht Abſchlüſſe, über die keine Zukunft hinauskommen kann, die einmal gelegten Fundamente muß jeder benutzen, ſich ihrer Eigenthümlichkeit fügen, der darüber hinaus in die Höhe bauen will. Die Grammatik ſtellt die Natur dieſer Grundlagen feſt, ſie iſt für die Muſik *Nichts*, als das erkannte Geſetz des Wohllauts, und die Kunſt, die ſich in gemeingültigen, Allen verſtändlichen Formen bewegen muß, hat dieß Geſetz zu achten.

Es wird wohl Niemand beſtreiten, daß jene Grundzüge für uns feſtſtehen müſſen, daß wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig vorausſetzt, daß das Material der muſikaliſchen Sprache grammatiſch bewältigt iſt. Die Wortſprache hat ihren feſten Boden erlangt, den jeder reſpectirt, weil das grundſätzliche Regiren hier in's Irrenhaus führen könnte: die muſikaliſche Praxis weigert ſich dagegen, ſich jenen Geſetzen zu fügen. Das ganze Material der muſikaliſchen Grammatik liegt Allen zugänglich da, unglücklicher Weiſe findet es aber zur Zeit die Mehrzahl der Producirenden genial, — Sprachſchnitzer zu machen. Man bringe die Mehrzahl der modernen Compoſitionen auf eine grammatiſch-correcte Form und man wird ſehen, daß damit die Räthſel dieſer Sphinxe gelöſt ſind. Sobald unſer Publikum dieſelben gerathen haben wird, werden die Ungeheuer den bekannten Weg in den Abgrund der Vergeſſenheit nehmen. Man ſucht aber noch immer gutmüthig nach einem beſonderen, tiefen Inhalt, wo man nur die ärgſte Willkür in der Behandlung der Sprache kritiſch begreifen könnte.

Von dem Dichter verlangt man, daß er die Sprache ehrt, daß er dies Gemeingut selbſt nicht im Drange der abſonderlichſten Empfindung entſtellt, oder, anders ausgedrückt, daß er ihrer mächtig ſei. Er mag ſie bereichern, erweitern, aber innerhalb der Grundgeſetze, die ſie in ſich trägt, in Scheu vor der geiſtigen Macht, der er die Fähigkeit auch ſeines Ausdrucks erſt verdankt. Dieſe Scheu haben unſere Muſiker faſt gar nicht: ihre Kunſt erlaubt *ihnen, ſich da, wo die Sünde gegen die Wortſprache von* der unvermeidlichen Strafe der Lächerlichkeit getroffen wird, hinter die ſogenannte Tiefe der Empfindung zu verſtecken, für die eigentlich kein Ausdruck hinreicht — hinter dieſem Bollwerk der Gefühlstiefe, der Eigentümlichkeit lachen ſie in's Fäuſtchen und erklären jeden, der an dieſen Abſonderlichkeiten keinen Geſchmack findet, für einen Barbaren.

Aber gerade weil die Muſik die Kunſt iſt, in der ſich das Subjective vor Allem ausſpricht, weil es in ihr das größte Recht hat, um ſo mehr bedarf ſie eines Gegengewichts und daher mindeſtens grammatiſch reiner Formen. Die die Sprache maltraitirende Ueberſchwänglichkeit provocirt auch im Hörer ſehr berechtigte ſubjective Regungen — iſt er heißblütig, ſo wird er entrüſtet, iſt er kälterer Natur, ſo dreht er dem faſelnden Künſtler den Rücken. Dies vergeſſen die, welche die Muſik zum Tummelplatz der Willkür machen, die jene früher berechtigten Experimente über die Grenzen des Möglichen hinaus fortſetzen, jener Dilettantismus, der in dieſer Willkür ſein ergiebigſtes Feld gefunden hat. Dieſem Treiben gegenüber kann man nicht beſtimmt genug darauf hinweiſen, daß die Muſik ihr nothwendiges Maß an den grammatiſchen Formen finden

muß, die durch die claſſiſchen Meiſter feſtgeſtellt, oder aus den letzteren organiſch herzuleiten ſind. Außerhalb dieſer Grenzen iſt jetzt kein Heil mehr zu finden, und wer innerhalb derſelben nichts Selbſtändiges, Neues zu geben vermag, der behalte ſeine obverſirenden Experimente wenigſtens für ſich.

Geſtehen wir es nun von vorne herein offen, die Grammatik iſt auch Wagner's ſchwache Seite. Es handelt ſich hier nach dem Obigen hauptſächlich um die Behandlung der Harmonie, um die Beziehung, in die die einzelnen Accorde zu einander gebracht werden, um ſich mit der Melodie zu einem Ganzen zu vereinigen. Er giebt nun jeden hiſtoriſchen Boden für die Behandlung der Harmonie auf. Er emancipirt ſich von jeder Tradition, die Harmonie iſt ihm — ein Meer, worauf ſich der Nachen der Melodie bewegt und das dieſen wohl oder übel tragen muß, wohin auch die Richtung gehen mag, welche — ganz unabhängig von muſikaliſchen Vorausſetzungen — durch den Wortvers und ſeinen Inhalt bedingt wird. Sie dient ihm, wie dem Schiffer das Meer, für einen Zweck, zu dem es gar keine unmittelbare Beziehung hat. Wagner rühmt die vollkommene Freiheit ſeiner aus dem Wortverſe hervorwachſenden Melodie; in ihr ſoll ſich die Urverwandtſchaft aller Tonarten documentiren: er ſieht ſo in der Ausweichung den Kern aller muſikaliſchen Bewegung und kommt dahin, jeden Fortſchritt der Empfindung durch den Uebergang in eine andere Tonart zu begleiten — in welche? das bleibt bei jener Urverwandtſchaft ziemlich gleichgültig. Dieſe Urverwandtſchaft iſt ein Märchen, das er ſehr artig aus jenem Bilde entwickelt, das aber an der Wirklichkeit

zerſchellt. Er ſelbſt giebt durch ſeine Praxis das beſte Gegenmittel gegen ſeine Theorie: wer eine ſeiner Opern gehört hat, glaubt gewiß nicht mehr an die Urverwandtſchaft. Jenes Meer bietet ungeheure Flächen, in dieſen, in weiteſter Ferne von einander, Strömungen der verſchiedenſten Richtung, die nur der einander unmittelbar zu nähern verſuchen kann, der ſich über die Dimenſionen täuſcht. Dadurch, daß man zwei ſich fremde Accorde verbindet, neben einander erklingen läßt, werden dieſe Größen einander nicht näher gerückt, gerade ſo documentirt ſich die abſolute Nothwendigkeit der Vermittlung. Es wird durch den Sprung Nichts bewieſen, als die halsbrechende Vermeſſenheit des Künſtlers, der ſich der Natur der Dinge nicht fügen will.

Es ergiebt ſich nun auch leicht, daß die abſolute Freiheit, die ſich Wagner nimmt, in der Wirklichkeit zu einer viel größeren Armuth führt, als die Beſchränkung. Es iſt dies eine dialectiſche Nothwendigkeit. Die rückſichtsloſe Bewegung ſeiner Melodie beſchränkt ihn unvermeidlich auf Dreiklänge. Dieſe allein ſind ſelbſtändige, in ſich ruhende Größen, ſie können wenigſtens unvermittelt nebeneinander geſtellt werden, während der Septimenaccord, in ſich bedingt, nach beſtimmten Seiten, nach gewiſſen Auflöſungen nothwendig drängt. Dieſer hemmt jene abſolute Freiheit, legt dem Ohre zu unzweideutig die grammatiſche Nothwendigkeit beſtimmter Fortſchritte dar, und iſt deshalb für die Wagner'ſche Ungebundenheit unbrauchbar. Bis auf den unvermeidlichen Dominantenaccord kommen Septimenaccorde daher bei ihm ſelten zu charakteriſtiſcher Anwendung.

Und doch haben gerade ſie der modernen Muſik ihre eigenthümliche Beweglichkeit gegeben, ihre feinen Schattirungen möglich gemacht. Ohne ſie iſt keine geſchmeidige Polyphonie denkbar, die unendliche Beweglichkeit der Stimmen findet Halt nur im nothwendigen Fortſchritte der einzelnen Glieder. Das Wiederanknüpfen an Bach hat der modernen Muſik dies Material wieder erſchloſſen und ſie hat ſeit Mendelsſohn großentheils hiervon gelebt. Bach's harmoniſcher Reichthum iſt in der That auch in freieren Formen zu verwerthen und ſchon deshalb verdiente er aus der Vergeſſenheit hervorgezogen zu werden, hätte er nicht ſchon durch die Macht ſeines Ausdrucks, der alle äußerlich gewahrten Schulformen durchbricht, hierauf den begründetſten Anſpruch.

Die Polyphonie — und dieſe gerade iſt die uns eigenthümliche, in gewiſſem Sinn nationale Form der Muſik — geht durch die abſolute Freiheit der Melodie nothwendig verloren. Windet ſich dieſe beliebig durch alle Tonarten, ſo werden die harmoniſch unterſtützenden Stimmen durch dick und dünn mit fortgeriſſen und ſind unmöglich charakteriſtiſch zu führen. Sie machen ihre unvermeidlichen Sprünge in die Dreiklänge, auf die ſich der Componiſt beſchränkt ſieht. Freilich liegt ein großer Reiz in dieſen immer abgeſchloſſen in ſich erklingenden Tongrößen, das Myſtiſche, Unvermittelte wird immer darin ſeinen reinſten Ausdruck finden und der ganze Lohengrin hat einen höchſt charakteriſtiſchen harmoniſchen Kern in dem unvermittelten Durcheinanderſpielen der beiden Dreiklänge von A-Dur und Fis-Moll — aber alle dieſe Effecte vermögen nicht den ungleich größeren harmoniſchen Reich-

thum zu erſetzen, der uns bei den älteren Meiſtern ſchon bekannt geworden iſt. —

Bewegt ſich jene feſſelloſe Melodie auf dieſer gefügigen Baſis der Dreiklänge, ſo wird der harmoniſche Fortſchritt durch jene zu fortwährenden Verſtößen gegen die muſikaliſche Grammatik fortgeriſſen, dann aber iſt kein Halten mehr und die Charakteriſtik hört geradezu auf. Muß man ſtets auf Alles gefaßt ſein, ſo überraſcht Nichts mehr. Dieſe fortwährenden Sprünge auf die weichen und harten Dreiklänge der kleinen und großen Secunde, der kleinen und großen Terz, Sexte und Septime ſind im Ganzen und Großen alle daſſelbe: eine Ueberraſchung, ein harter Griff in unſer Gehör, welcher den charakteriſtiſchen Unterſchied aufhebt. Höre ich auf den Dreiklang von C-Dur den von D-Dur, ſo würde der von E-Dur am Ende dieſelbe Wirkung thun: geht es aber in dieſem Stile in dulce infinitum fort, ſo werde ich in dieſem Wechſel bald nur — die Einförmigkeit ſehen. Die Muſik erſcheint hier in der That wieder als bloßes „Mittel": ihr geſammtes Material wird durcheinander geworfen, benutzt, wie es ſich gerade bietet. Das Zufällige, Willkürliche macht ſich uns fühlbar, während uns künſtleriſch nur die relative Nothwendigkeit auch des formellen Verlaufes intereſſiren kann. So erſchöpfen ſich denn die „Mittel", wie es in ihrer Natur liegt, bald, ſie ſtumpfen ſich ab. Die Melodie vermag es unmöglich, die harmoniſchen Härten immer durch prägnante Wendungen zu motiviren, man empfindet bald jene als Willkürlichkeiten und nimmt dieſe Keulenſchläge des Orcheſters in ſchweigender Ergebung hin; man läßt es ohne freie Betheiligung über ſich walten, wie ein

Schickſal. Es tritt derſelbe fatale Eindruck ein, wie wenn man Jemand in lauter Pointen ſprechen hört — man ſehnt ſich nach einer fließenden Converſation. Das Bedürfniß der Vermittlung und der freien Betheiligung am Kunſtwerke iſt ja auch ein rein menſchliches.

Dieſe Art der Harmoniebehandlung verfehlt ſchließlich ihren Zweck gerade ebenſo, wie die zu raffinirten polyphonen Formen, verwickelte Fugen mit ſo und ſo viel Themen, bei denen man nothwendig Ueberſicht und Zuſammenhang verliert.

Zu einer ähnlichen Monotonie führt der ausgedehnte Gebrauch, den Wagner von dem verminderten Septimen-Accorde macht. Dieſer Accord iſt das zweideutigſte Weſen, das es giebt — faßt man ihn als eine Abart des Nonen-Accords, ſo liegt eigentlich die größte Spannung in ſeinem Ausdruck, man braucht nur den Grundton mit klingen zu laſſen, um dem Fortſchritt ſofort die beſtimmteſte, ſchärfſte Richtung zu geben. Das Herrliche iſt aber, daß dieſer Grundton nicht mitklingt, und daß fortwährend der Eintritt vier verſchiedener, gar nicht verwandter Grundtöne möglich iſt. Jedes Intervall des Accords iſt ſtets bereit, die entſcheidende Stelle der None und Septime anzunehmen, aber bis dies geſchieht, ſagt auch jedes Intervall gleich viel. Er fügt ſich den härteſten, wie den ſüßlichſten Fortſchritten, iſt ein völlig charakterloſes Weſen, darum die Aushülfe für jedes formloſe Pathos, die Maske der muſikaliſchen Charakterloſigkeit, der Bettelſtab der muſikaliſchen Armuth. Er iſt der Freund und Vertraute der Dilettanten, denen er jede Schwierigkeit beſeitigt, die nun ſtundenlang phantaſiren und dabei alle ihre harmoniſchen

Dependenſen mit ihm beſtreiten können. Sind ſie gar dahinter gekommen, daß man dieſe drei Accorde (denn in abstracto ſind es nicht mehr, ſie ſind aber ebenſo gut auch nur einer, da ſie den Unterſchied der Tonarten eigentlich in ſich aufheben) nach Belieben durcheinanderwürfeln kann, ſo haben ſie ſchon allein in ihnen einen Ocean, ein harmoniſches Meer, wo eben eine Welle ausſiebt, wie die andere, in unendlicher Bewegung durcheinanderſpielend. Regt der Sturm dieſe Fluthen auf, ſo ſchwankt das melodiſche Schiff willenlos darauf umher, es mag ſich auf jedes beliebige melodiſche Intervall werfen, immer läuft es auf den unvermeidlichen verminderten Sextimenaccord, der es einer zweiten, gleichen Welle zuſchleudert. Er iſt das Nichts und das Etwas, Leidenſchaft und Gefaſel, Muſik und auch keine, die Grenze und das Ueberſchreiten derſelben, die Form, in der ſich die Muſik in die Formloſigkeit aufhebt — ein wahrer Schatz für Dialectiker und für das rhetoriſche Pathos Wagner's. Gluck hat eine ähnliche Vorliebe für ihn, aber Beide vermögen nicht mehr aus ihm zu machen, als überhaupt daraus zu machen iſt: ſie erhalten ſich damit auf einer gewiſſen Höhe des Ausdrucks, geben dieſem eine gewiſſe gleichförmige Nobleſſe, Spannung — es iſt aber doch immer nur die tragiſche Maske der Alten, die uns immer daſſelbe Geſicht ſtereotypen, wenn auch edeln Ausdrucks zeigt — es iſt, modern geſprochen, die Uniform, die, keineswegs im Intereſſe individueller Freiheit, den tragiſchen Geſtalten umgehangt wird, damit ſie ſich am Hofe der Kunſt präſentiren können.

Wir vermögen alſo nicht anzuerkennen, daß die Wagner'ſche Behandlung der Harmonie wirklichen Reich-

thum böte: in der Verſchwendung, die er mit gewiſſen „Mitteln“ treibt, ſehen wir nur den Beweis, daß er auf dieſelben beſchränkt iſt, dieſer Luxus conſtatirt, wie ſo häufig in der Welt, noch keine brillante Vermögenslage. Gerade ſein Beiſpiel hat unſer Ohr wieder beſonders empfänglich gemacht für die klugen Lehren der Grammatik.

Die Verſtöße gegen die letztere führen, wie ſchon oben erwähnt, nothwendig auf logiſche Sünden und auch dieſe laſſen ſich bei Wagner nicht leugnen. Die Logik fordert Zuſammenhang, Nothwendigkeit im Fortſchritt, einen beſtimmten, ſicheren Verlauf, ſondert die in ihm thätigen Momente und macht uns zugleich ihr Zuſammenwirken begreiflich — die der Muſik fordert eine ähnliche Auseinanderlegung des Gefühls, eine gewiſſe Selbſtändigkeit und Abrundung der einzelnen Momente, in die es zerlegt wird. Der muſikaliſche Satz gliedert ſich in ſeiner natürlichen Structur in Vorder-, Nach- und Schlußſatz und die, Verbindung mehrerer Sätze muß ſich wieder auf ein ähnliches Maß, eine ähnliche Steigerung zurückführen, die einzelnen Glieder müſſen ſich untereinander, jedenfalls im Schlußſatze vermitteln, zuſammenfaſſen. Das Abbrechen der Perioden, die Anakoluthe, die Sprünge in der ſprachlichen und logiſchen Entwicklung, dieſe Kunſtgriffe, die ſich die Rhetorik erlaubt, beſtätigen als Ausnahmen nur jene Regel. Sie wirken nur durch den Gegenſatz und verlangen eine abſchließende, alle dieſe Unregelmäßigkeiten zuſammenfaſſende Vermittlung. Das redneriſche Ungeſtüm Wagner's, ſich ſelbſt überlaſſen in Folge jener grammatiſchen Zügelloſigkeit, kehrt häufig das Verhältniß um und macht die Ausnahme zur Regel. Er liebt rhapſodiſche, abge-

riſſene Wendungen — ſeine rückſichtsloſe Melodie ſpottet unſerer logiſchen Bedenken. Er vergleicht das Melodiſche ſo oft dem Weiblichen: ſeine Formen kennen aber häufig weder Maß, noch Zurückhaltung, und ſeine Melodie iſt dann nur dem emancipirten Weibe zu vergleichen, das die Logik durch Excentricität erſetzt, mitunter ſich zur Genialität emporſchwingt, meiſtens aber ſeiner eigenen Confuſion erliegt. Das Orcheſter ſoll nach ihm der Gebärde folgen — aber auch die Gebärde iſt uns Nichts als vereinzelte, abgeriſſene Bewegung, auch für ihre Sprache verlangen wir Zuſammenhang, Steigerung, und beides erreicht ſie nur durch das künſtleriſche Maß. Das Orcheſter vermag ebenfalls jene Aufgabe nur zu erfüllen, wenn ſeine Bewegung ſich dem Maße, der muſikaliſchen Logik, fügt. In ſeinen melodiſchen Hauptmotiven, die ſchon ihrer häufigen Wiederkehr wegen meiſt einfach gebildet ſind, überſchreitet Wagner ihre Grenzen faſt nie; wo er die größte Wirkung ſucht und erreicht, ſehen wir alſo auch ihn ſich in den Schranken bewegen, die ſeine Vorgänger faſt immer gewahrt haben.

Wir wiſſen ſehr wohl, daß unbedingte Anhänger Wagner's dieſe Darſtellung mit einem ſtillen Triumphe über die Verblendung leſen mußten, welche über allerhand Formalitäten den Kern der Sache zu überſehen ſcheint. Gegen ihre Einwürfe wenden wir uns demnächſt und ziehen ihnen die letzte Conſequenz unſerer Auffaſſung.

VI.

Man wird uns zunächſt ſagen: Wagner will ja gar keine Muſik machen, ſeine Richtung befreit ihn von den Schranken, die dem abſoluten Muſiker geſetzt ſein mögen! Hierauf iſt einfach zu erwidern: er macht aber Muſik und zwar ſehr viel, vier, fünf Stunden lang. Dieſe einfache Thatſache wird gerade der Unbefangene allen äſthetiſchen Deductionen entgegenſetzen, die ihm aufreden möchten, bei ſeinen Opern komme das muſikaliſche Ohr eigentlich wenig in Frage. —

Aber das Wort, die poetiſche Abſicht, der dramatiſche Verlauf iſt die Hauptſache! Immerhin — die Muſik iſt nur keinenfalls die Nebenſache, unmöglich Nebenſache da, wo ſie in der größten Spannung, mit Aufwendung aller ihrer Mächte unabläſſig zwiſchen den Hörer und die Handlung als Dolmetſcherin tritt, ſo wenig Nebenſache, wie etwa die Farbe etwas Nebenſächliches am Gemälde iſt. —

Unſere Prämiſſen geben uns auch zu dieſen Fragen eine feſte Poſition. Hat die Muſik eine Sprache, ein eigenen Geſetzen nothwendig folgendes Ausdrucksvermögen, ſo kann ſie auch der poetiſchen, dramatiſchen Abſicht gegenüber nicht zum bloßen Mittel herabgeſetzt werden. Sie dient dieſer nicht in der Art eines Knechtes, ſondern wie ein freier Mann, mit Wahrung ihrer wohlberechtigten Individualität, und vermag auch nur ſo mit dem vollen Erfolge zu dienen, nur ſo ihre Kraft, die ſie zum großen Theil bei einer ſclaviſchen Unterordnung aufgeben müßte, dem poetiſchen Zwecke unverkürzt darzubringen. Sie dient ihm, wie die Wortſprache, vorbehaltlich der Rechte

ihrer eigenen Exiſtenz, in den logiſchen und grammatiſchen Formen, die ſie erſt zur Muſik machen und ohne die ſie nur noch Klang, Lärm, Geräuſch bleibt, das unſere Nerven vielleicht immer noch auf eine empfindliche Weiſe berührt, aber nur wie ein Naturlaut, erſchreckend, vielleicht momentan ergreifend, aber nicht befreiend, nicht erhebend.

Die künſtleriſche Abſicht verwirklicht ſich nothwendig in einer ſprachlichen Form, ſie iſt ohne dieſe nichts, als eine Abſicht, eine Intention — ſobald ſie wirklich, zum Kunſtwerke wird, iſt ſie von dieſer Form gar nicht mehr zu trennen. Alles Gewaltſame darin, jeder Verſtoß gegen die Sprachgeſetze beeinträchtigt den Werth und die Wirkung des Ganzen. Hieraus folgt, daß in der Oper die eigenthümliche Natur des ſprachlichen und des muſikaliſchen Ausdrucks möglichſt gleichmäßig berückſichtigt, daß zwiſchen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werden muß, bei dem jede einzelne, obgleich ſie Manches aufgeben muß, doch beſtehen kann. Beide thun dies als die einander ebenbürtigen Großmächte des Ausdrucks, ohne einer von ihnen ein unbedingtes Uebergewicht einzuräumen, wohl aber ergreifen ſie die Herrſchaft über die untergeordneten Mächte der Recitation, der Gebärden, der Mienen, deren Ausdruck ſie gemeinſchaftlich beſtimmen.

Beide vermögen die Empfindung darzuſtellen: die Wortſprache iſt aber reicher, ſie gebietet über Vorſtellungen, die ſie ſchließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Regionen des Gedankens vermag ihr die Muſik nicht zu folgen: ſie grübelt höchſtens, ſchildert die Qual des Zweifels, die Rückwirkung, die das Ringen des Geiſtes auf die Phantaſie übt, ſie vermag über den Sieg der Idee

in Jubel auszubrechen, aber ſie kann dieſen Sieg nicht erringen helfen, der That des Gedankens nicht folgen. Hieraus ergiebt ſich, daß die Oper nie die Kunſtwerke erſetzen kann, deren Kern die geiſtige Bewegung als ſolche iſt. Sie zieht einen Fauſt, einen Hamlet aus der geiſtigen Höhe, die ihnen die Poeſie verleihen kann, in das Getriebe der Leidenſchaft herunter, ſie macht aus jenem einen Don Juan oder Tannhäuſer, aus dieſem etwa einen Max. Ein ſingender Mephiſtopheles iſt ein armer Theaterteufel; das Diaboliſche liegt, wenn überhaupt wo, im Denken — es iſt ein ganz feiner Zug im Freiſchütz, daß Samiel muſikaliſch ſtumm iſt, ſein Bischen diaboliſcher Zauber beſteht ſchließlich gerade darin. Daher die entſchiedene Langeweile, die uns muſikaliſche Böſewichter verurſachen — das Böſe in ſeinen imponirenden Formen iſt der Oper unzugänglich, es intereſſirt uns nur als die Kehrſeite geiſtiger Freiheit. —

Auch dienend vermag alſo die Muſik der freien Bewegung des Gedankens nicht zu folgen: ſie bleibt ſtets an die beſchränkte Sphäre der Empfindung gebannt. Die Poeſie kann der Letzteren nur ſpeciellere Beziehungen zur Wirklichkeit, einen beſtimmten menſchlichen Inhalt geben. Die Empfindung wird aber hierdurch unendlich bereichert, ihr Ausdruck viel concreter und deshalb wirkſamer. Es läßt ſich nicht leugnen, daß die Inſtrumentalmuſik in dieſer Beziehung zurückſteht. Sie entrückt uns ihrer Natur nach jeder beſtimmten Wirklichkeit, in ihr ſucht die Empfindung nur bei ſich ſelbſt zu ſein, ſich der unendlichen Freiheit ihrer Bewegung zu erfreuen: in ihre Höhe klingen jene Reminiscenzen der Kirche, des Volkslebens nur wie Anklänge

an ein Jenſeits herauf, das ſie in ihrem Fluge ſchon verlaſſen hat. Wie das abſtracte Denken, ſo entſpricht dieſe abſtracte Muſik einem menſchlichen Bedürfniſſe, das nicht zu bezweifeln iſt, und durch dies hat ſie daſſelbe unmittelbare Recht der Exiſtenz, wie die Philoſophie. Beethoven iſt ein muſikaliſcher Philoſoph: er erhebt ſich mitunter zu dramatiſchem Leben, aber man kann nur vergleichsweiſe von einem ſolchen in ſeinen Symphonien ſprechen, und die Aehnlichkeit conſtatirt zugleich die Verſchiedenheit. Er kann immer nur die Dialektik des nach einem beſtimmten Inhalt ſuchenden Gefühls geben — indem er ſie in ihrem ganzen Reichthum entfaltet, löſt er aber auch ſchon eine künſtleriſche Aufgabe, die neben allen anderen Problemen der Kunſt ihren ſelbſtändigen Werth hat.

Tritt das Wort zur Muſik, ſo muß dieſe jenem ungehemmten Fluge einigermaßen Schranken ſetzen, ſie tritt aber dem Menſchenleben und ſeinem ganzen Reichthum dafür näher. Beide Theile gewinnen bei der Vereinigung: die Muſik erlangt einen concreten Inhalt, ſie erhebt aber durch ihre Ausdrucksformen das Thatſächliche ſofort in die Empfindung, giebt es in dem bald vergrößerten, bald verkleinerten Maßſtabe, in dem es ſich in der Empfindung reflectirt. Hierin liegt der eigenthümliche Werth des muſikaliſchen Ausdrucks und hierin zugleich ſein Recht auf eine gewiſſe Selbſtändigkeit: weil er der Poeſie Etwas giebt, das dieſe mit ihren Mitteln nie erreichen kann, muß ihm freie, ſeiner Natur gemäße Bewegung gewahrt werden. Das Wort darf deshalb die einzelne muſikaliſche Wendung nicht beherrſchen wollen, vermag es doch über den Zauber derſelben nicht aufzuklären — die Muſik wirft andererſeits

mit Recht nur ausnahmsweise ein Schlaglicht auf die vereinzelte Redewendung. Kurz, die Poeſie kann uns nicht das Detail der Muſik, ſondern nur das Ganze näher rücken, indem ſie dieſem feſtere Umriſſe giebt, es als eine beſtimmte Seite menſchlicher Exiſtenz erſcheinen läßt.

Daß ſich der muſikaliſche und der Wortausdruck bis in's Einzelne decken, iſt nur im Gebiete der Lyrik und ſelbſt da nur annähernd möglich, weil Poeſie und Muſik nur in ihr gleichmäßig in demſelben Stoffe, der Empfindung, aufgehen. In der Lyrik herrſcht das Reinmenſchliche in unſerem Sinne, d. h. eine Seite menſchlichen Weſens in ihrer Iſolirung, in einem Glanze und einer Reinheit, die ihr nur dieſe Vereinzelung geben kann. Sie verharrt ſo in einer ähnlichen Allgemeinheit, wie die Inſtrumentalmuſik, und nimmt nur gewiſſe Grundbeziehungen des menſchlichen Daſeins als ihren ſpeciellen Stoff auf. Sie reißt dieſe Beziehungen aus ihrem weiteren Zuſammenhange, ſie lebt von der Liebe, die ja ebenſo verfährt und den Schwerpunkt menſchlicher Exiſtenz in ein Verhältniß legt, das ihn ſchließlich doch nicht allein ausmacht. Dieſes Reinmenſchliche erſcheint, unſeren früheren Andeutungen gemäß, gerade in dieſen Formen, im *ſubjectiven* Schwunge der Lyrik, am reinſten: wir ſchauen es als wirklich nur in dem iſolirten, zunächſt nur auf ſich bezogenen Subjecte an. Dieſe vereinſamten Empfindungen, Stimmungen, mit ihrem ganzen blendenden Reize, die dem Individuum ſeine urſprüngliche Reinheit wiederzugeben ſcheinen, drängen aber doch auch über ſich hinaus. So wenig es der Tannhäuſer bei der Venus auszuhalten vermag, ſo wenig vermögen wir im Paradies der Lyrik auszudauern.

Die Kunſt kommt ſo zu epiſchen und dramatiſchen Gebilden, die uns den hiſtoriſchen Menſchen zeigen. Die Lyrik giebt uns nur einzelne Momente, den Stoff des Menſchenlebens, nicht dieſes ſelbſt, welches nothwendig ein hiſtoriſch bedingtes, alle jene Einſeitigkeiten in ſich aufhebendes iſt. Wir haben ſchon erwähnt, daß das Drama, ſelbſt wenn es aus aller Geſchichte heraustreten möchte, ſich eine geſchichtliche Welt erſchaffen, erträumen muß. Es will uns nur nicht die volle hiſtoriſche Wirklichkeit geben (was ihm Wagner fälſchlich unterſchiebt), ſondern eine künſtleriſche, freie Auffaſſung derſelben — ſein Kern bleibt darum nicht weniger die Beziehung zu dieſer Wirklichkeit, der Conflict innerhalb derſelben, die Schuld. Die Schuld iſt der Stoff der Tragödie, wie der Komödie — nur die doppelte Art der Löſung des Conflicts unterſcheidet beide Arten des Dramas. Damit iſt aber dieſes an die Sphäre der Wirklichkeit gebannt.

Hier zeigt ſich nun die Nothwendigkeit jenes Vergleichs noch entſchiedener. Das Drama muß uns über dieſen ſeinen Boden orientiren, uns in eine Welt beſtimmter thatſächlicher Vorausſetzungen, Vorſtellungen, ſelbſt gewiſſer Ideen einführen. Mit alledem hat die Muſik gar Nichts gemein. Sie giebt nur Empfindung, verlangt in ſich zu ruhen, ſich in ſich zu vertiefen, abzuſchließen: in ihrer Natur liegt es, alle factiſchen Momente in ſich hineinzureißen, zu verzehren. Letztere ſetzen ihr aber Sprödigkeit und Widerſtand entgegen, machen ſich auch als eine ſelbſtändige, von jener unabhängige Macht geltend, welche nicht als bloßes Material zu bewältigen iſt. So bleibt der Kern der dramatiſchen Bewegung, der

Conflict, ſofern er ſich thatſächlich motivirt, die Verwicklung, neben dem muſikaliſchen Ausdrucke als ein Gegebenes, dieſen und die Empfindung Beherrſchendes ſtehen.

Eine möglichſt einfache Handlung iſt alſo ein Vorzug jeder Operndichtung: der Mangel einer ſogenannten Intrigue im Tannhäuſer iſt daher am wenigſten zu tadeln. Das Bedürfniß der Gegenwart nach bis in's Detail complicirten, von Verwicklungen ſtrotzenden Stoffen iſt nur ein Zeichen der Zeit, eine Folge unſerer bedenklichen Ueberreizung. Kann der Verlauf nur durch ein Studium des Textbuches verſtändlich werden, ſo hört für uns eigentlich jeder Genuß auf. Selbſt darauf kann man ſich aber nicht mehr einlaſſen, ſeit Meyerbeer es erreicht hat, daß auch eine ganz gewiſſenhafte Lectüre einen einigermaßen vernünftigen Zuſammenhang doch nicht entdecken läßt. Solch koloſſaler Myſtificatien kann man ſich nicht zum zweiten Mal Preis geben. —

Aber auch im einfachſten Stoffe ſteckt jener Gegenſatz und intereſſant iſt es nun, in der Kunſtgeſchichte zu verfolgen, wie man ſich in dieſer ſchwierigen Situation zu helfen ſuchte, in welches Verhältniß man beide widerſtreitende Elemente brachte.

Bald trennte man ſie ganz unbefangen — man ließ Dialog und Muſik auseinanderfallen, man iſolirte die lyriſchen Momente und ließ ſie thatſächlich durch das Wort vorbereiten und motiviren.

Bald ſteigerte man den Dialog zu jenem parlanten Recitativ, das in ſeiner abſoluten Freiheit von jenem kaum zu unterſcheiden, welches nichts iſt, als ein muſikaliſcher Formalismus, mit dem das Weſen der Muſik gar

nichts gemein hat — eine Conceſſion an das nüchterne Publikum, welches, wenn einmal geſungen wurde, der Conſequenz wegen durchweg wollte ſingen hören — erträglich in der klangvollen, elaſtiſchen italieniſchen Sprache, die zu ſolcher Recitation provocirt, ſonderbar, häufig lächerlich in unſeren rauheren, ſchwerfälligen Sprachformen. Man muß ſolcher Anforderung gegenüber offen ausſprechen, daß das Unmuſikaliſche immer unmuſikaliſch bleibt, auch wenn es geſungen wird, und daß ſich mit ſolchem Formalismus dem ſchärfer blickenden Auge die Kluft nicht verdecken läßt, die zwiſchen dem *bloß* Thatſächlichen und der Muſik liegt. Wir ſchätzen dieſes Recitativ in einer komiſchen italieniſchen Oper, von Italienern geſungen, weil es dann — das Orcheſter ſchweigt dabei — gar nicht mehr als Geſang erſcheint — unſere deutſchen Sänger mögen aber nach wie vor ſprechen, wenn ſie es jenen nicht nachthun können.

Vereinzelte, oft ſehr wirkſame Anwendung haben dann wieder melodramatiſche Formen gefunden, wo ſich die Muſik dem geſprochenen Worte anſchließt. Das kleine Melodrama im Fidelio zeigt das relative Recht auch dieſer Form — man denke ſich die abgeriſſenen Wendungen des gleichgültigen Dialogs, den Fidelio doch in der ſchmerzlichſten Spannung führt, geſungen und man wird zugeben, daß Beethoven mit ſeinem Tacte hier die einzig erträgliche Form herausgefunden hat.

Jenes harmloſe Recitativ ſteigert ſich, ſobald die Handlung auf einen Affect führt, natürlich zum ausgeführten Recitativ. Der Zutritt des Orcheſters bezeichnet dann auch äußerlich, daß ein Wendepunkt eingetreten iſt.

Es beginnt in ähnlichen abgerissenen Wendungen, entwickelt sich aber mit dialektischer Nothwendigkeit zu bestimmteren rhythmischen und melodischen Formen und endet nothwendig mit der vollen Entfaltung der bisher nur angedeuteten Macht der Musik, der absoluten Melodie, um mit Wagner zu sprechen. Die Arie im alten Sinne ist Nichts, als der Sieg der Empfindung und der Musik, welche das Thatsächliche bewältigt, in sich aufnimmt, zum Momente in einem innerlichen Processe herabsetzt — oder erhebt. Sie hat in diesem Sinne auch ihre dramatische Bedeutung und ist mehr als ein lyrischer Erguß, welcher, wie gezeigt worden ist, die Empfindung völlig isolirt — sie giebt aber der Musik allerdings ein momentanes Uebergewicht.

Die Oper begnügte sich zeitweise damit, mit diesen Mitteln ihre einzelnen Figuren zu charakterisiren: der dramatische Verlauf drängt aber darauf hin, diese Elemente auf einander zu beziehen — die Oper kam zu dem sogenannten Ensemble. Die dramatische Handlung zerlegt sich nothwendig in eine Reihe von Situationen, durch die hin sie auf ihr letztes Ziel losschreitet. Wir nennen diese Theile hier Situationen, weil die Empfindung sie in ihrer immer einseitigen Art der Auffassung abzugrenzen und jede einzelne auf eine Grundstimmung zurückzuführen sucht. In der Situation bezieht man eine Folge von Thatsachen auf das natürliche Gefühl — in ihr zieht man jener Welt des Thatsächlichen und der Empfindung eine momentane Ausgleichung. Im Ensemble faßt der Componist seine Figuren in einer Situation, in der gemeinsamen, durch diese bedingten Grundstimmung zusammen, welche natür-

lich wieder in jeder einzelnen einen beſonderen, charakteriſtiſchen Ausdruck gewinnen muß. Das Factiſche in ſeinem ſteten Wechſel, ſeiner unendlichen Beweglichkeit drängt ſich in den muſikaliſchen Verlauf, ihn beſtimmend, modificirend, hinein, wird aber doch durch jene Grundſtimmungen, die ſich die Muſik daneben zu bewahren vermag, bewältigt, in dieſen finden alle handelnden Perſonen eine natürliche Einheit. Die Muſik verlangt aber auch hier einen ihrer eigenthümlichen Natur entſprechenden Verlauf — es iſt eine Nothwendigkeit der muſikaliſchen Logik, ſich auf lyriſchen Pointen zuſammenzufaſſen, jenen Grundſtimmungen einen breiten, in ſich ruhenden Ausdruck zu geben. Wie das Recitativ auf den melodiſchen Schluß der Arie führt, ſo verlangt das Enſemble eine ſeinem größeren Reichthum angemeſſene muſikaliſche Steigerung und einen Schluß, der alles Vorausgeſchickte in einer abſchließenden Empfindung zuſammenfaßt.

In der Kunſt, der Situation künſtleriſche Form zu geben, beſteht Mozart's unübertroffene Meiſterſchaft. In ſeinen Arien mag man vielfach den Druck gewiſſer Traditionen durchfühlen: im Ganzen und Großen bewahrt er aber das glücklichſte Gleichgewicht im Widerſtreite der Bedürfniſſe des muſikaliſchen Ausdrucke und der Darſtellung der einzelnen ihn motivirenden Aeußerlichkeiten. So weit es ſich nur darum handelt, den Hörer zu orientiren über den Boden, auf dem ſich die Handlung bewegen wird, läßt er ſeine Muſik ſchweigen oder bedient ſich jener weſentlich dialogiſchen Formen. Sobald aber das Thatſächliche in eine beſondere Beziehung zu der einzelnen Perſon tritt, läßt er es ſich in dieſer in muſikaliſch feiner Charakteriſtik

ſtrategiſ — die ſo in ihren Grundzügen charakteriſirten Perſonen vereinigt er in Situationen, unter der Macht gemeinſamer Eindrücke; iſt das Thatſächliche gegeben, ſind die Hörer über die dramatiſchen Prämiſſen im Klaren, dann läßt er — nach unſerer Anſicht mit dem vollſten Rechte — die Muſik ihre ganzen Schwingen entfalten und ihrer Macht den freien Lauf. Er endet ſo in abſolut muſikaliſchen Formen, folgt hierin aber der Natur der Dinge: die Empfindung, und darum die Muſik, iſt abſolutiſtiſch in ihrem ganzen Weſen, ſie bewältigt die Thatſache und führt darüber hinaus. Die einzelnen Figuren werden dann gewiſſermaßen unſeren Blicken entrückt, die Handlung ſteht ſcheinbar ſtill, wir blicken dafür in die Seele der Handelnden, die vor uns ausgebreitet wird. Mozart's eigenthümlichſter Vorzug iſt es, daß er der hier immer drohenden Gefahr nicht unterliegt, in einen rein ſubjectiven, ſich von der einmal gegebenen Welt der Wirklichkeit loslöſenden, ihr weit gar gegenüberſtellenden Ausdruck zu verfallen, daß er ſeine Schlüſſe vielmehr immer aus den gegebenen Elementen herzuleiten, letztere auch in dieſen Formen zu bewahren weiß. —

So läßt ſich auch hiſtoriſch die an ſich nicht zu bezweifelnde Thatſache nachweiſen, daß in der Oper zwei ſelbſtändige Ausdrucksvermögen neben einander beſtehen, deren natürliche Verſchiedenheit keine künſtleriſche Abſicht aufzuheben vermag. Dieſe darf ſich, um ihre vollkommene Verwirklichung zu finden, gerade am wenigſten über die Grenzen beider täuſchen: ſie vermag die nothwendige Vermittlung nur dann mit Sicherheit zu geben, wenn ſie die Eigenthümlichkeiten beider im Auge behält.

Das Verkennen dieser Grundverschiedenheiten führt auf gewiß irrige Consequenzen — Wagner z. B. zur Beseitigung des Chors, den er wenigstens theoretisch für das Kunstwerk der Zukunft verwirft und dessen Rolle er dem Orchester zuweisen will. Er kämpft hier gegen eine zu fest gewurzelte Macht, die ihr gutes Recht hat. Der Chor, in der Oper wie im Oratorium, ist der Repräsentant jener Grundstimmungen, die gewisse Situationen durchdringen: er vermag sie in einer reineren, von den Schranken subjectiven Ausdrucks befreiteren Form zu geben, er vermag es am besten — analog seiner Stellung in der alten Tragödie — die lyrischen Elemente der Handlung zur Darstellung zu bringen, wenn irgendwo, findet das Reinmenschliche in ihm seinen Träger. Es ist keine Menge, die selbständig handeln will und, hierzu unfähig, allerdings „verblüffen" würde, er stellt den Hauptpersonen, die in der Situation befangen sind, die davon freie Menschennatur entgegen und selbst, wenn er mit in die Situation fortgerissen wird, wird er seinem Wesen nach immer auf einen allgemeineren, lyrischeren Ausdruck hingedrängt.

Auch hier bietet übrigens die Production Wagner's eine vortreffliche Waffe gegen seine Theorie: der Chor im Tannhäuser ist schlechthin unersetzlich. Sollte die christliche Anschauung der sich selbst verzehrenden Leidenschaft entgegengesetzt werden, so konnte jene ihren entsprechendsten und prägnantesten Ausdruck nur im Chor finden, nur in ihm stellt sich die einigende Macht einer vergeistigenden Auffassung des Lebens auch äußerlich dar, während ebenso angemessen die dämonische Macht der Sinnlichkeit in der Venus eine vereinzelte Repräsentation erhält. Wir erinnern

ferner an den Chor der Gefangenen im Fidelio, der sehr glücklich in die Handlung hineingezogen wird, und sehen nicht ab, wie derselbe irgendwie zu ersetzen sein würde.*)

Uebrigens kommt es gar nicht darauf an, daß ein Chor immer leibhaftig auf der Bühne erscheint, er ist doch vertreten — jeder Ensemblesatz drängt seiner Natur nach auf einen derartigen Schluß, sobald er jene Höhe erreicht, wo der lyrische Schwung nothwendig eintritt; die Hauptfiguren müssen sich schließlich wohl oder übel bequemen, in diesem Stadium für den Chor einzutreten und seine Rolle zu übernehmen. Nur die unberechenbaren Primadonnen und die unmenschlichen Opernbösewichter pflegen sich dagegen zu sträuben und, trillernd oder polternd, ihre Unabhängigkeit zu behaupten. Auch sie müssen sich schließlich der Natur der Dinge fügen.

VII.

Die neuere Musik hat die oben geschilderten Formen immer mehr zu vermitteln und so zugleich die Welt der Thatsachen und der Empfindung in der Oper einander näher zu rücken gesucht: sie hat die Kluft zwischen beiden aber höchstens verdecken, nicht beseitigen können. Der Fortschritt in der Form war auch hier ein allmäliger. Der Ausgangspunkt für die ernste Oper war unzweifelhaft

*) Es ist der Wagner'schen Darstellung überhaupt zum Vorwurfe zu machen, daß sie diese Oper nicht in ihr Bereich zieht: freilich lag Grund genug dazu vor, sie allein reicht eben hin, die Constructionen, die auf das Kunstwerk der Zukunft führen soll, in Frage zu stellen.

Gluck; die mythiſchen und hiſtoriſchen Stoffe, die man wieder aufnahm, führten auf ſeine Ausdrucksweiſe zurück — Spontini knürft an ſie an und ſteigert ſie eigentlich nur materiell, Meyerbeer benutzt, wie Alles, auch ſie und ſetzt ſie recht eigentlich zum Mittel ſeiner auf Contraſte berechneten Speculation herab, Wagner giebt mit dem ganzen Ernſte ſeiner Richtung auf ſie ein und modificirt ſie nach ſeinen Stoffen, die mit den Gluck'ſchen keinerlei Verwandtſchaft haben, den entſchiedenſten Gegenſatz dazu bilden.

Gluck giebt uns den heidniſchen Mythus in der künſtleriſch freien Auffaſſung, die ihm eine längſt darüber hinausgeſchrittene Cultur ſehr leicht machte; er begnügt ſich damit, die traditionelle Behandlung dieſer Stoffe zu veredeln, die Griechen, die zu franzöſiſchen Hofleuten zu werden drohten, zwar nicht zu Griechen in irgend einem hiſtoriſchen Sinne zu machen, dieſen ſtereotypen Figuren des älteren Theaters aber, indem er auf den humanen Kern derſelben zurückging, wieder einige Individualität, einige Bewegung zu verleihen. Sie bewegen ſich in den ziemlich engen Schranken, die der in ſich abgeſchloſſene, unſerem Bewußtſein ziemlich fremde Mythus ihnen ſetzt, mit ſo viel Freiheit, als ihnen der Stoff und die immer noch conventionelle Auffaſſung deſſelben irgend geſtattet. Gluck giebt uns das Griechenthum in der etwas oberflächlichen, von Kunſttraditionen keineswegs freien, aber maßvollen Auffaſſung eines humanen, gebildeten Franzoſen, ſeine immerhin deutſche Muſik dient dem franzöſiſchen Geiſte — er giebt uns Griechen von gutem Ton, durchweg „nobele“ Erſcheinungen, die wie die gebildeten Leute der guten

Geſellſchaft mit jeder ſchrofferen Eigenthümlichkeit zurückhalten, deren charakteriſtiſche Unterſchiede nur in einzelnen feinen Nüancen ſich bemerkbar machen. Selbſt ſeine Barbaren haben keine Naturwüchſigkeit, ſondern fügen ſich dem Herkommen. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß Gluck's Größe hiermit nicht in Frage geſtellt werden ſoll: die Mythen des Alterthums ſind uns durch die moderne Production nur in irgend einer traditionellen Form, in einer mehr oder weniger moderniſirenden Auffaſſung nahe zu bringen: die antiken Geſtalten, denen wir unſere geiſtige Freiheit und Beweglichkeit nicht leihen dürfen, werden auch von der modernen Kunſt mit jener „Nobleſſe" abgefunden werden müſſen, wenn ſie überhaupt nach Gluck je wieder darauf zurückkommen ſollte.

Wagner behandelt dagegen mittelalterliche, weſentlich chriſtliche Mythen; ſie bewegen ſich in den auch von unſerer Zeit noch nicht bewältigten Gegenſätzen von Geiſt und Sinnlichkeit und knüpfen zugleich an nationale Erinnerungen an. Auch ſeine Figuren haben, wie es der mythiſche Stoff mit ſich bringt, eine typiſche Haltung und die damit verbundene Monotonie — aber Etwas haben ſie vor ihren Vorgängern voraus, ein Vaterland. Alle haben entſchieden deutſchen Typus und wir achten ſie darum nicht geringer: in der Fremde freilich würden ſie ſicher das Loos ihrer Landsleute theilen und dort kaum auf gute Aufnahme oder auch nur Verſtändniß rechnen dürfen. Wagner's Operndichtungen dulden deshalb ſchwerlich eine Ueberſetzung, und ſelbſt wenn dieſe gut gelänge, würde eine fremde Nationalität ſich nur abſonderlich baren berührt fühlen. Wenn Gluck uns im deutſchen Gewande nicht

recht munden will, ſo liegt dies nur daran, daß unſere mittelmäßigen Ueberſetzungen die Feinheiten ſeiner Declamation nicht genug berückſichtigten: bei Wagner läge die Schwierigkeit in dem nationalen Zuge, welcher nicht nur ſeine Diction, ſondern alle Figuren, das Ganze durchdringt.

Der ſpecifiſche Unterſchied des Stoffes, die ganz verſchiedene Beziehung, die beide Künſtler zu demſelben haben, wird auch für die Form maßgebend: es wäre daher ſinnwidrig, die Gluck'ſchen Ausdrucksweiſen zum Maßſtabe der Wagner'ſchen zu machen und dieſe zu verurtheilen, weil ſie weit über die Formen jener hinausgehen. Im Ganzen und Großen — abgeſehen von den Einzelnheiten, gegen die wir uns ſchon beſtimmt genug erklärt haben — ſehen wir in den Wagner'ſchen Formen die natürliche, durch den Stoff bedingte Steigerung derer, die für Gluck's Intentionen ausreichten.

In der von Mozart eingeſchlagenen Richtung, die weſentlich eine moderne, den Weg der Tradition aufgebende iſt, die ſich auf ſich ſelbſt ſtellt und ihre Figuren aus dem Nichts ſchafft, damit ſie die volle freie Beweglichkeit unſeres Bewußtſeins in ſich aufnehmen können, findet ſich keine gleich ſtete Entwicklung. Beethoven im Fidelio ſchließt ſich ihm eigentlich einzig an. Weber's Begabung iſt eine einſeitige, die ihn nur in einzelnen Momenten zu einer gleichen Höhe emporführt. Daß ungleich mehr geiſtige Freiheit, daß Genie für ſolches Schaffen vorausgeſetzt werden muß, daß nur ebenbürtige Geiſter jene Richtung überhaupt einſchlagen können, erklärt uns dies Stecken hinreichend — und wir brauchen deshalb weder an dem ewigen Werthe ſolcher Werke zu zweifeln, noch die Hoff-

nung aufzugeben, daß auch hier wieder einmal angeknüpft werden wird. —

Der mythische Stoff bietet faſt immer einfache Situationen, in denen wenige, ſich leicht von einander abhebende Figuren zuſammentreten: die thatſächliche Verwicklung iſt einfach, der Boden, auf dem ſich die Handlung bewegt, den Hörern von vorne herein wenigſtens im Allgemeinen bekannt. Es bedarf hier keiner Expoſitionen, wie ſie nothwendig auf den Dialog führen — die Ideen, welche dieſe Welt zuſammenhalten, ſind uns allen geläufig. Die Gegenſätze der Sage erheiſchen einen breiten, pathetiſchen Ausdruck, ſie ſtellt ihre Figuren auf eine ſolche Höhe, giebt ihnen ſolche Dimenſionen, daß wir eine außergewöhnliche Ausdrucksweiſe, eine ſtärkere Farbengebung nothwendig verlangen. Das variante Recitativ ſcheidet daher faſt ganz aus: wir erwarten von dieſer Koloſſen gehaltene, rhythmiſche Bewegungen. Auf der anderen Seite fügen ſie ſich dem Schwunge der zwangloſen Melodie ebenſo wenig, ſie ſind zu ſchwerfällig, ihm zu folgen, und durch ihr ganzes Weſen auf rhetoriſche Formen angewieſen. Schon einem Gluck'ſchen Heiden will es nicht recht anſtehen, wenn er uns in einer Arie ziemlich weitläufig zuletzt nur das ſagt, was wir längſt von ihm wiſſen — gerade von dieſen uns von vorne herein bekannten Perſonen verlangen wir, daß ſie ſich bewegen, durch die Handlung beleben. Typiſche Charaktere, deren Umriſſe mit ihrem erſten Auftreten feſtſtehen, können uns nur im Conflicte, in der Handlung feſſeln. Daher vermeidet Wagner mit Recht, uns mit lyriſchen Einzelnheiten aufzuhalten — er läßt die Handlung ſtetig fortlaufen und zeichnet die Beziehung der ein-

zelnen Perſonen zu ihr immer in wenigen, nicht ins Detail ausgeführten Strichen. Er kommt auf melodiſche Pointen, ruht aber nicht in ihnen aus, ſondern eilt unaufhaltſam weiter. Daß die Muſik hierbei oft nicht ihr Recht erhält, haben wir erwähnt: im Ganzen und Großen müſſen wir aber doch mehr den Stoff, als Wagner hierfür verantwortlich machen. Zu den lyriſchen Abſchlüſſen, auf die der muſikaliſche Ausdruck nothwendig führt, kommt auch er mit oder wider Willen: ſeine Schlüſſe ſind faſt alle ſo abſolute Muſik, als irgend eine, und wir können ihn darum nur loben.

Daß auch trotz ſeiner immer vermittelnden, entwickelnden Manier jene Grundformen fühlbar werden müſſen, liegt in der Natur der Dinge. Sie entgehen uns auch nicht in den Finales der ältern Oper — die Acte der neueren haben aber ganz die Anlage des alten Finale, man kann mit Recht ſagen, daß ſie mit dem Finale beginnen. Das Thatſächliche löſt ſich ſo auch bei Wagner ſehr oft merklich von dem Muſikaliſchen ab und er hat ſelbſt ganze Figuren, in denen ſich die natürliche Differenz beider deutlich macht. Der hausväterliche Edelmuth des Landgrafen im Tannhäuſer iſt ſo abſolut langweilig, daß wir dieſem vortrefflichen Manne den Aufſchwung in die lyriſchen Formen der Muſik nicht zu gönnen vermögen. Die bloße Gutmüthigkeit iſt in ihrer Monotonie unmuſikaliſch, ſie mag declamiren, wie ſie will. Die ältere Oper benutzte ihren Vortheil und ließ ſolche Figuren ganz ſchweigen: der edelmüthige Paſcha in der Entführung hat ſo viel Tact, gar nicht zu ſingen.

Im Einzelnen fühlen wir jene Gegensätze gerade deshalb durch, weil die Musik gegen ihr Wesen als Mittel behandelt wird. Wir vermißten bei Wagner die Scheu, die wir von Jedem vor der Sprache, diesem Gemeingute, verlangen, die Unterordnung unter diese historische Macht: die Reinheit seiner künstlerischen Absichten, die Hingebung an den poetischen Stoff vermag uns nicht gegen diesen Mangel blind zu machen. Eines speciellen Nachweises, daß er die hier gezogenen Grenzen sehr häufig überschritten hat, überhebt uns seine Theorie, welche sie grundsätzlich negirt: es wird Niemand daran zweifeln, daß Wagner ganz der Mann ist, seinen Ueberzeugungen auch in der Praxis rücksichtslos zu folgen, daß er also die musikalische Willkür, welche er predigt, auch wirklich geübt hat Wir bemerken nur noch, daß bei einem abschließenden Urtheile über Einzelnheiten seine meisterhafte Behandlung des Orchesters stets mit in Rechnung zu ziehen ist. Die weicheren Klangfarben desselben, die Elasticität, die es auch bei den härtesten Fortschritten zu beweisen vermag, verdecken viele Schroffheiten wenigstens einigermaßen — Wagner ist nach einem Clavierauszuge auch von seiner rein musikalischen Seite nicht gerecht zu beurtheilen. —

Vieles rechtfertigt sich einigermaßen durch das Märchenhafte seiner Stoffe. Wir meinen hier nicht das „Wunderbare" in dem besonderen Sinne, den Wagner damit verbindet, worunter er die äußerste Concentrirung des Mythus in einer knappen, stetig fortlaufenden Handlung versteht, und welches nichts ist, als das, was man gewöhnlich im Gegensatz zur gemeinen Wirklichkeit poetische

Wahrheit nennt, ſondern dasjenige, welches in der älteren Oper eine große Rolle ſpielte und daher auch das Opernhafte genannt wird. Die Einführung fremdartiger, abſonderlicher Weſen, nebelhafter Figuren führt in der Darſtellung nothwendig auf Uebertreibungen. Aburtheilende Kritiker können ſich leicht durch einige vergleichende Studien dieſe Ueberzeugung verſchaffen: wir verweiſen ſie z. B. auf Spontini's Cortez und Schubert's Geſänge aus dem Oſſian, wo die Ungeheuerlichkeit des Stoffes auch dieſe Meiſter zu Willkürlichkeiten fortreißt, die oft den Wagner'ſchen völlig gleichſtehen.

Hierbei iſt zu berückſichtigen, daß Wagner auch dieſe Seite ſeiner Stoffe mit dem größten Ernſte, ſeiner Natur gemäß ohne allen Humor nimmt. Er begnügt ſich nicht damit, ein phantaſtiſches Bild fabelhafter Situationen zu geben, die Phantaſie anzuregen: er ſucht auch hier zu erfaſſen und den erträumten Geſtalten die Macht voller Wirklichkeit zu verleihen. Dies gelingt der Energie ſeines Ausdrucks auf die überraſchendſte Weiſe, weniger in den betäubenden Lauten des Venusbergs, als z. B. in den einfachen Phraſen des Lohengrin an ſeinen Schwan, deren Innigkeit unwiderſtehlich auf den Boden hinüberzieht, auf den ſich der Componiſt ſtellt. Ein treffendes Gegenſtück hierzu bietet die naive Behandlung des Märchenhaften in der Zauberflöte, deren Stoff, abgeſehen von Einzelnheiten, nicht alberner iſt, als jedes andere Märchen. Mozart geht mit Humor auf das ganze Zauberweſen ein, er will es nur der Phantaſie, für die es keine Kritik giebt, nahe bringen, und er erreicht dies Ziel in ſeiner Weiſe ſo glänzend, als irgend ein — Märchenerzähler. Wer mehr darin ſucht,

mag ſich die Schuld des Unſinns, der ſich ergiebt, lediglich ſelbſt beimeſſen.

Das Mißverhältniß der alten Oper zwiſchen Wort und Ton konnte nach dem Vorausgeſchickten auch bei Wagner nicht zur völligen Ausgleichung kommen. In den älteren Texten herrſcht die Wortphraſe, der Dichter erfand eigentlich nur einige Situationen, zeichnete dieſelben ſo allgemein und vag, als möglich, und mühte ſich um die Specialitäten des Ausdrucks ſehr wenig. Er lieferte Umriſſe, die der Muſiker erſt zu Etwas machen ſollte, die Schattirung deutete er nur mit wenigen Strichen an, die meiſt gewiſſenlos hingeworfen und vom Muſiker dann wenig reſpectirt wurden. Alle Einzelnheiten erſchienen als Phraſen, d. h. als einem äußerlichen Zwecke dienende Ausdrucksformen ohne eigene innere Nothwendigkeit, die durch jede beliebige andere Wendung mit derſelben Wirkung zu erſetzen ſind. Die Geſchmackloſigkeit unſerer Ueberſetzer hat hierin das Aeußerſte geleiſtet und die Wagner'ſche Kritik iſt gegen dieſen Unfug in ihrem vollſten Rechte. Wagner's Unterſchätzung der Muſik in ihrer Selbſtändigkeit hat ihn aber nothwendig nach der entgegengeſetzten Seite fortgeriſſen: wir finden deshalb bei ihm — namentlich auf der Baſis der verminderten Sextimen-Accorde — ſehr häufig Wendungen, die nur muſikaliſche Phraſen zu nennen ſind, in ſich gleichgültige Sätze, die ſich nicht bis zum Charakteriſtiſchen erheben, deren Stelle jeder andere gleich rhythmiſirte Satz vertreten würde; die Muſik erſcheint dann lediglich als Mittel einer klangvollen Recitation, alſo nicht in der Würde, die ſie in Anſpruch nehmen kann. Erhält er ſich auch mit dieſen Mitteln, wie oben

zugegeben wurde, immer auf einer gewissen Höhe des dramatischen Ausdrucks, so ist es doch nur dieselbe, die etwa die Kanzelberedtsamkeit in ihrer eintönigen Weise immer wieder mit den alten Mitteln erreicht und der wir künstlerische Bedeutung kaum zugestehen können.

Wir machen ihm hieraus keinen eigentlichen Vorwurf: es liegt in der Oeconomie eines jeden complicirten Kunstwerks, daß es nicht immer gleichmäßig zu spannen vermag, daß auch das Gleichgültige darin einen gewissen Raum einnehmen muß. Wer sich stundenlang in musikalischen Ausdrucksformen bewegt, kann nicht immer gleich interessant und prägnant sein — er muß es aber auch gar nicht sein wollen. Wagner's Streben, seine Musik stets auf der gleichen Höhe, oder richtiger immer in der gleichen Unterordnung zu halten, steht im Widerspruch mit diesem öconomischen Grundsatze, macht sich uns deshalb häufig fühlbar und läßt uns den Widerstreit der verschiedenen Elemente, die sich in der Oper vertragen sollen, deutlich genug merken. Indem er dem Worte sein volles Recht angedeihen läßt, sinkt er nothwendig an vielen Stellen zur musikalischen Phrase herab — sein Streben nach einer vollkommenen Gleichmäßigkeit des Ausdrucks beweist nur die Unmöglichkeit, dies Ziel zu erreichen, und berührt uns mitunter fast peinlich. —

Wir stehen auf der anderen Seite nicht an, auch der Wortphrase in der älteren Oper ein gewisses Recht einzuräumen, eine ähnliche Toleranz gegen sie zu üben, und weisen hier unbedingt nur die herkömmlichen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten zurück. Die Phrase auf beiden Seiten ist eine Consequenz der ganzen Gattung, der Misch-

form der Oper — ihre schwache Seite, aber ein unvermeidliches Uebel, das man auch in den älteren Werken wenigstens als solches anerkennen muß. —

Die absolute Form der Oper hat Wagner nicht gefunden und nicht finden können: es giebt überhaupt eine solche nicht. Die komische Oper und ihre Stoffe bedürfen einer complicirteren, bunteren Verwicklung, sie muß dem Detail menschlicher Existenz viel näher treten, die Thatsachen beanspruchen in ihr viel mehr Raum: die älteren, naiveren Formen entsprechen diesem Wesen und der Versuch, die Wagner'sche Manier für solche Stoffe einzuführen, würde den besten Beweis für unsere Behauptung führen, daß zwei selbständige Ausdrucksvermögen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, sich in der Oper mit einander vertragen müssen.

Wagner vergleicht unzählige Mal die Poesie und Musik mit Mann und Weib, ihr Verhältniß mit der Liebe: accentiren wir auch diesen Vergleich, nur nicht in romanhaftem Sinne, sondern mit einiger Nüchternheit. Sobald die Liebe mehr sein will, als eine lyrische Träumerei, verlangt sie es selbst, daß **beide** Theile ihre Einseitigkeiten aufgeben, daß sich einer dem Wesen des andern, das er ja als berechtigt anerkennen muß, fügt. Die Liebe ist nicht ohne eine gewisse Unterordnung auf **beiden** Seiten denkbar. Es ist dasselbe, was wir, ziemlich prosaisch, einen Vergleich nennen, und wobei die kleinen Schwächen auf beiden Seiten natürlich auch ihre Rolle spielen. —

„Aber wir verlangen eine auch äußerlich einheitliche Form, wir haben das Bedürfniß der ungestörten Illusion, wir suchen im Kunstwerke unmittelbare sinnliche Gewißheit:

Alles dies gewährt uns die zerſtückelte, auf Einzelnheiten beſchränkte Manier der Alten nicht" — wird man uns ſagen. Die Kunſt kann aber überhaupt nie volle Wirklichkeit geben, ſie braucht ſie deshalb auch nicht zu wollen: ſie giebt eine Welt des Scheins und es führt auf Abſurditäten, hier alles auf die Geſetze der Wirklichkeit zurückführen zu wollen. Wer in der komiſchen Oper bei dem Wechſel von Dialog und Muſik nicht zur vollen Illuſion und Genuß kommt, weſſen nüchterner Verſtand von vorne herein über dieſe Differenz gegen die gewohnte Wirklichkeit nicht hinauszukommen vermag, der darf ſich conſequent auch nicht von tragiſchen Schauſpielern hinter's Licht führen laſſen und mag ſich dann von Anfang bis zu Ende darüber verwundern, warum die Leute eigentlich überhaupt ſingen. Man muß der Oper von vorne herein die Conceſſionen machen, die ihr Weſen verlangt, wie man jedem einzelnen Meiſter das Recht zugeſtehen muß, ſich in ſeiner Weiſe auszudrücken. Die Kritik mag ſich darin gefallen, in Händel, Bach, auch Mozart allerlei Formalismus triumphirend nachzuweiſen: ſie erreicht damit Nichts, als ſich ſelbſt den Genuß des Großen und Herrlichen zu verbittern, den derjenige in ihnen findet, der ſich dieſen Heroen gegenüber unterzuordnen, die Naivetät ihrer Zeit ſich wenigſtens momentan zu geben weiß. Die Kritik mag dem Genuſſe folgen; auf der Baſis deſſelben und bewahrt vor leeren Abſtractionen, wird ſie dann das relative Recht auch dieſer Formen ſehr wohl zu begreifen wiſſen.

Wagner ſelbſt hat auf dies Verlangen der vollen ſinnlichen Gewißheit einen zu großen Werth gelegt. Die Kunſt hat ſie zu erſtreben, in ihr aber nicht ihr letztes Ziel.

Es iſt dies eine äſthetiſche Präjudicialfrage, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Wir geben ihm zu, daß die neuere Kunſt allerhand ſublimen Intentionen zu viel von dieſem Streben geopfert hat, müſſen aber beſtreiten, daß man dieſen Geſichtspunkt überhaupt zum Hauptprincipe der Kritik machen kann, wie es Wagner verſuchte. Wir wollen ihm nur eine Conſequenz ziehen, die er ſelbſt überſehen hat. Er hat vergeſſen, daß die Geſichter der Schauſpieler leider meiſt nicht die ideale Schönheit zu haben pflegen, die unſer Auge verlangen möchte. Wer hier die volle Illuſion will, wird häufig an der Naſe des Lohengrin Anſtoß nehmen, die bedenklichſten Blicke auf den Mund des Tannhäuſer werfen müſſen. Die Conſequenz führt hier auf die tragiſche Maske der Alten zurück — Wagner wird ſie aber ſelbſt nicht ziehen wollen.

VIII.

Wir ſahen, daß Wagner ſich einen ſeinen chriſtlich-romantiſchen Stoffen entſprechenden Stil geſchaffen hat. Man mag dieſen einen Mährchenſtil nennen, ſich antipathiſch gegen jene Stoffe verhalten: man gebe aber zu, daß jener durch dieſe in der Hauptſache bedingt iſt, und beurtheile auch Wagner zunächſt nur von den Vorausſetzungen aus, von denen er ſelbſt ausgeht. Dies ſein gutes Recht kann man anerkennen, ohne ſich über ſeine muſikaliſche Einſeitigkeit zu verblenden. Sein Haß gegen die „abſolute" Muſik, welche die Poeſie zur Folie herabſetzte, hat ihn nach der entgegengeſetzten Seite getrieben: er verfährt mit der Muſik despotiſch, verkürzt ihr Recht und ihre Selbſtän-

digkeit, man kann ihn einen muſikaliſchen Abſolutiſten nennen.

Es liegt übrigens im Weſen der Muſik, zu ſolchen Uebergriffen zu verleiten. Sie wird von der Empfindung beherrſcht, die Willkür aber iſt eine weſentliche Seite aller Subjectivität, ein Moment, das überwunden werden ſoll, aber nie ganz zu beſeitigen iſt. Die Schwierigkeit, der Empfindung in Tönen einen beſtimmten, concreten Inhalt zu geben, die Sehnſucht nach einem ſolchen, führt leicht zu dem Verſuche, das Unmögliche möglich zu machen. Es kann dies kaum befremden, wenn man nur z. B. der Romantiker gedenkt, die im Anfang des Jahrhunderts die Willkür in poetiſchen Formen, welche ihr viel mehr Widerſtand entgegenſetzen, unter dem Vorwande der Genialität auf die äußerſte Höhe trieben.

So iſt denn auch der Abſolutismus, der ſich über die erſten Grundgeſetze der Muſik, die des Wohllauts, hinausſetzt, um Intentionen zu verfolgen, die durch die Muſik nicht zu erreichen ſind, ſchon älteren Urſprungs. Deutliche Spuren davon finden ſich ſchon bei Bach und Beethoven, natürlich in anderem Sinne, als bei Wagner.

Bach's regem Geiſte iſt die unabläſſige Bewegung, der unaufhörliche Fortſchritt das Weſentlichſte. Im Eifer der Polyphonie, im Drange ſich in ſeinen Combinationen immer zu überbieten, ſcheut auch er Unklarheiten, Unförmlichkeiten im Einzelnen nicht: das Herrſchſüchtige, Despotiſche liegt in ſeiner ganzen Manier. Er opfert den Wohllaut, welcher einfache Gliederung, gleichmäßigen Fortſchritt, Durchſichtigkeit der Einzelbildungen vorausſetzt, der Conſequenz in der Bewegung der Stimmen. Er hängt an

seinem Systeme, seine Unklarheiten geben aus seiner Methode, aus methodischem Fanatismus hervor, der bei ihm übrigens nie zu bloßem Formalismus erstarrt, sondern sich mit einer naiven Freude an dem unerschöpflichen Reichthume paart, den die Harmonie dem combinirenden Geiste bietet. Bach ist auch als Musiker wesentlich orthodox, er hält an seinem Systeme so fest, wie an seinen Dogmen, und da kann es freilich nicht ohne Härten abgehen. Dies System läßt ihn selten zu melodischem Flusse kommen: sobald sein Gefühl eine freiere, mächtigere Bewegung annimmt, tritt seine religiöse und musikalische Orthodoxie dazwischen und führt ihn in die alten Geleise zurück. Auf seinem beschränkten Gebiete wühlt er aber in die Tiefe, die Mystik seiner Empfindung, gebannt in jene methodischen Schranken, wagt innerhalb der Grenzen derselben Alles, geht bis an die äußerste Grenze des Möglichen und darüber hinaus und stellt — immer in majorem dei gloriam — auch Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wohllaut oft genug in Frage. Bei aller Ueberschwänglichkeit und Kühnheit im Einzelnen ist er im Ganzen aber sehr maßvoll. Obwohl er hauptsächlich auf harmonische Verwicklungen ausgeht, hält er doch meist an der Haupttonart fest und tritt nur mit dieser verwandten Elementen in Beziehung. Ganz consequent; sein schlichtes, durch und durch religiöses Wesen birgt keine großen Gegensätze in sich, die zu großen Fortschritten drängten, seine ganze Gefühlsrichtung führt ihn nothwendig zur Monotonie.

Beethoven dagegen ist von vorne herein der Mann der Contraste. Es handelt sich bei ihm nicht blos um Himmel und Hölle in einem dogmatischen Sinne, er zieht

die ganze Menſchennatur mit allen ihren Gegenſätzen in ſein Bereich. An die feſten Mozart'ſchen Formen anknüpfend, erhebt er ſich ſchnell zur Selbſtändigkeit, ohne zunächſt Klarheit und Abrundung aufzugeben, ſchreitet aber nun immer weiter vor — wie wir ſchon oben angedeutet haben, bis über die Grenzen nicht nur ſeiner Begabung, ſondern der Kunſt ſelbſt hinaus. Auch ſeine ſpäteren Werke haben die reinſten, großartigſten Intentionen, ihre Anlage im Großen und Ganzen läßt dies nicht verkennen, es verläßt ihn aber immer mehr die Kraft, dieſelben im Einzelnen mit der alten künſtleriſchen Liebe und Freiheit durchzuführen, die Aufgabe, die er ſich ſelbſt ſetzt, zu bewältigen. Er entwickelt hier in contrapunktiſchen Formen eine ähnliche Willkür, wie Wagner in ſeinen harmoniſchen Fortſchritten: die einzelnen Stimmen erlangen eine beängſtigende Selbſtändigkeit, der Meiſter kann die Geiſter, die er beſchwört, ſelbſt nicht mehr bannen, ſie treiben ihn zur Furcht vor ſich ſelbſt. Glaubt er Herr über ſie zu ſein, ſo ſchrillen ſonderbare, trügeriſche Töne dazwiſchen, die alles Uebrige überwältigen, die Combination reißt ihn fort, bis oft ein babyloniſches Sprachgewirr entſteht, ungeheuer, koloſſal, aber betäubend. Freilich iſt es immer der geniale Beethoven, der dies Unweſen treibt, es zucken Blitze ſeines Geiſtes durch den Nebel: das macht das Ganze aber faſt noch unheimlicher, geſpenſterhafter.

Es gehört zum guten Ton, Beethoven in dieſen Werken am größten zu finden. Wir geben gern zu, daß die Dimenſionen darin großartig, daß ihre Originalität gar nicht zu beſtreiten iſt, daß ſie den ganzen Reiz, das eigenthümlich Anregende des Räthſelhaften haben. Wer ſie

aber unbefangen an den früheren Werken Beethovens ſelbſt mißt, wer ſie nicht iſolirt, ſondern als Momente ſeiner Entwicklung betrachtet, dem müſſen ſich dieſe Räthſel löſen. Es ſind die mit aller Pietät, mit der größten Theilnahme hinzunehmenden Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verſtimmten genialen Geiſtes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der ſich gegen die Krankheit mit Rieſenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß. Wir nehmen ſo ſelbſt das Launiſche, Schrullenhafte, Ueberreizte mit Antheil hin, wir ſind entzückt, auf Spuren der alten Kraft zu ſtoßen, die ſich dann ſofort auch die angemeſſene klare Form zu ſchaffen verſteht, wir beklagen es, wenn ſie nicht ausreicht, die über ihm lagernde krankhafte Schwermuth zu zerſtreuen, wenn die Ahnungen, zu denen ſie noch fortzureißen vermag, durch ſie keine Erfüllung finden — aber als Muſter der Kunſt, als Fingerzeige der von dieſer einzuſchlagenden Richtung vermögen wir ſie nicht anzuerkennen.

Das Schickſal Beethoven's brachte es mit ſich, daß ihn die Muſik, die Fähigkeit und das Bedürfniß, ſich mit ihren beſchränkten Mitteln auszudrücken, glücklich und unglücklich machen mußte. Er ſchleuderte in ſeinen letzten Werken der Welt Manifeſte voll Liebe und Haß zu, die ihm eine unendlich traurige Lage abpreßte. Es war nicht mehr der heitere, beglückende Dienſt der Kunſt, der ihn begeiſterte, im Schaffen befreite, es war der Kampf mit einem übermächtigen, ihn erdrückenden Verhängniß, der ſie ihm abrang. Die einzige Thatſache ſeiner Taubheit löſt die Räthſel, die in ihnen geſucht werden, ſie erklärt nicht blos die Klangunerhörtheiten, ſondern die ganze Art, wie er das Detail behandelt, die Gleichgültigkeit gegen die

Abrundung der einzelnen Tongeſtalten, die Gleichgültigkeit gegen die techniſche Ausführbarkeit. Beſonders die Letztere iſt hier charakteriſtiſch. Beethoven wollte zunächſt nur ſeinem eigenen Bedürfniſſe, ſeiner Phantaſie genügen, auch er unternahm es dann, wider die Natur der Dinge anzukämpfen.

In alledem conſtatirt ſich nur eine Unzulänglichkeit dieſer Werke. Man wird uns wieder mit der anerkannten „Tiefe" derſelben entgegentreten — wir wiederholen dann nur, daß wir eine ſolche im hergebrachten Sinne überhaupt für die Muſik nicht anerkennen. Man mag einen Gedanken als den Kern der neunten Symphonie annehmen, man mag die ganze Gliederung des großartigen Werkes eine gedankenmäßige nennen: die künſtleriſche Durchführung deſſelben wendet ſich doch nur an das Gefühl und die Phantaſie und ſpottet aller Dialectik, die ihr folgen möchte. Spricht man uns aber von einer unbegriffenen Tiefe der Empfindung, ſo erwidern wir, daß die tiefſte Empfindung ihrer Natur nach nothwendig die einfachſte, reinſte Form erſtrebt, die Gegenſätze in ſich aufhebt, nicht nebeneinander beſtehen läßt — rechtfertigt man jene Unförmlichkeiten durch die Erhabenheiten der Intentionen, ſo entgegnen wir, daß damit die Kunſt nicht abzufinden iſt. Das Productionsvermögen muß vielmehr Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künſtleriſchen Materials entſprechende Form zu fügen. Jedenfalls iſt nicht das Unklare, Räthſelhafte eine Tiefe, die man loben darf, am wenigſten in der Kunſt, die aus der geiſtigen Freiheit hervorgehen und auf ſie wirken ſoll: wir begnügen uns nicht mit Ahnungen, wo wir

Anspruch auf die unmittelbarste, lebendigste Gewißheit haben.

Sollen wir ganz offenherzig sein, so müssen wir es aussprechen, daß man nur da von „tiefer" Musik zu sprechen pflegt, wo man ein Mißverhältniß zwischen dem wirklich Ausgedrückten und dem Intendirten fühlt. Die Hörer sind, namentlich wenn es sich um einen anerkannten Namen handelt, bescheiden genug, die Unzulänglichkeit, die eigentlich in dem Werke steckt, in sich zu suchen. Gelingt es ihrem angestrengten Bemühen nicht, sich vollkommen zu orientiren, vermag ihr Ohr den Combinationen eines großen Meisters nicht immer zu folgen, so trösten sie sich selbst mit jener „Tiefe". Darum wird Mozart, dem man Tiefe der Empfindung schwerlich absprechen wird, nicht unter die tiefen Musiker gezählt — natürlich, weil er nie mehr unternimmt, als er wirklich vermag. Dagegen sind Bach und Beethoven zu diesem Lobe hauptsächlich durch ihren geschilderten Absolutismus gekommen: die Rücksichtslosigkeit ihrer Bildungen, die Monotonie des ersteren, die unvermittelten Contraste des letzteren verleiten zu der Annahme, auch ihnen sei die Musik Mittel zum Zwecke, es handle sich um einen über die Musik, die unmittelbare Darstellung hinausliegenden Inhalt. Da man diesen trotz aller Anstrengung nicht mit einiger Sicherheit feststellen kann, so nimmt man jene bescheidene Stellung ein. Leider pflegt diese in Hochmuth umzuschlagen allen denen gegenüber, die sich dem Dogma der Tiefe nicht ohne weiteres fügen wollen — man verachtet in ihnen die Ungeweihten.

In der Literatur, wo die Macht der Verstandeskriterien eine viel größere ist, constatirt sich die Wahrheit

ſchneller. Es zerbrechen ſich wenige Deutſche mehr den Kopf über den zweiten Theil des Fauſt, und für die Dunkelheiten und Grübeleien im alten Shakeſpeare entſchädigt man ſich freben Muthes in dem friſchen, völlig verſtändlichen Leben, das in den Stücken ſeines früheren Alters herrſcht. Die Pflicht der Literarhiſtoriker iſt es, den großen Geiſt der alternden Künſtler bis in ihre ſpäteren Werke zu verfolgen — es iſt die Pflicht ihrer Nachfolger, ſich damit bekannt zu machen, aus dieſen Trümmern zu lernen, was der Kunſt noch zu erſtreben bleibt: es iſt aber ein Mißgriff, ſolche hinter ihrer Intention zurückbleibende Werke zum Muſter zu nehmen, blos weil ſie einem großen Geiſte ſich ſchmerzhaft entrungen haben und die Spuren eines gewaltigen Proceſſes, nicht aber die künſtleriſcher Freiheit und der Beherrſchung des Gegenſtandes an ſich tragen.

Etwas ganz Anderes iſt die Tiefe der Auffaſſung: dieſe ergiebt ſich aus der Erkenntniß des Zuſammenhanges der Entwickelung des Künſtlers mit ſeiner Culturepoche, aus dem hiſtoriſchen Verſtändniß ſeines Werdens. Es gilt dann, die unendlich reichen Züge in Beethoven's Werken z. B. zu einem Geſammtbilde zu vereinigen, die Geſinnung und die Begabung näher zu charakteriſiren, aus der ſie entſtanden, ein ganzes reiches Daſein zu reproduciren. Während das unmittelbare Verſtändniß, der Genuß die Werke iſolirt, erhebt eine ſolche Auffaſſung ſie zu Momenten einer Entwicklung. Die Tiefe liegt hier in der Erkenntniß, welche das Verſtändniß des Einzelnen zu ihrer Vorausſetzung hat.

Es iſt Thatſache, daß die Mehrzahl der Künſtler ſelbſt dieſe Anſichten nicht theilt: gerade die ſtrebenden unter ihnen haben an die endlichen Seiten der Vorgänger angeknüpft. Sie verwechſelten das Unbegriffene und Unbegreifliche mit dem Großen und ſuchten die Tiefe da, wo das Publikum ſie nun einmal finden wollte. Mendelsohn macht hier eine rühmenswerthe Ausnahme, er theilt mit Mozart jene Selbſtbeſchränkung, die Klarheit über die Grenzen ſeiner Macht und der Kunſt. Die Uebrigen wollten das Werk da fortſetzen, wo es Beethoven hatte liegen laſſen: der Geiſt ſeiner ſpäteren Werke ſpukt unheimlich durch die nachfolgende Literatur. Wir wollen im Vorübergehen nur auf zweierlei aufmerkſam machen.

Die großen Dimenſionen der Beethoven'ſchen Werke ſchrumpfen ſelbſt bei den beſten Nachfolgern in Miniaturformat zuſammen: ſie haben nicht die gewaltige Bruſt, den langen Athem des Meiſters. Die meiſten ſind Leute, die im kleinen, privaten Leben viel Liebenswürdigkeit und Anmuth entwickeln können, die aber nach ſeinem Beiſpiel durchaus den großen Herrn, eine politiſche Rolle ſpielen wollen. Sie werden ſo nothwendig zur Carricatur, und haben ihn nur in der Formloſigkeit überboten. Von ihnen ſtammt die capriciöſe Behandlung der Rhythmen nicht etwa in einzelnen Partien, ſondern in ganzen Compoſitionen. Schumann und ſeine Anhänger ſind in ihren Clavierſtücken nach dieſer Seite von der bedenklichſten Willkür: die moderne Technik, die keine Schwierigkeiten mehr anerkennt, hat ſie zunächſt zu dieſem Mißbrauche verleitet. Will man ganz modern ſein, ſo ſchreibt man ſeine Melodien

auf den ſchlechten Tacttheil und treibt mit Synkopen einen ähnlichen Luxus, wie Wagner mit den verminderten Septimenaccorden. Es iſt derſelbe Abſolutismus auf einem andern Felde; man entzieht ſich der Nothwendigkeit, auch die rhythmiſche Diſſonanz aufzulöſen, ſie nur als Gegenſatz zu gebrauchen, man ſchreibt in lauter Diſſonanzen. Tröſtlich iſt es auch in dieſen Fällen, die ganze Harmloſigkeit der hinter ſolchen Vermummungen ſteckenden Geſchöpfe zu ſehen, ſobald man ſie auf ihren natürlichen Rhythmus zurückgeführt hat. —

So iſt die Sprachverwirrung auf das Höchſte geſtiegen. Die Lyrik allein hat ſich bisher reinere Formen bewahrt. Hier war kein Beethoven zu überbieten, die moderne Kunſt fand hier noch jungfräulichen Boden. Schubert war gerade in ſeinen beſten Sachen ſo maßvoll zu Werke gegangen, daß die Nachfolger noch Raum genug fanden. Er hat noch jene einfachen Melodien, die mit einem Wurfe treffen, was ſie wollen. Der Text legt hier auch der Willkür entſchiedene Schranken entgegen und die Eigenthümlichkeit der modernen Lyrik iſt allen Gewaltſamkeiten abgeneigt.

Dieſe liebt es nämlich, Gegenſätze fein durcheinanderſpielen zu laſſen; in jedes kleine Liebeslied ſucht man noch etwas Beſonderes, ein Stück modernen Bewußtſeins hineinzulegen — dem Worte gelang dies und die Lyrik wurde piquant. Für die Muſik wurde hierdurch der volle Strom der Empfindung etwas gehemmt, man ſah ſich genöthigt, an ſich harmloſe Texte in ein Gewand zu kleiden, das einzelne ſchmerzliche Accente leicht in ſich aufnahm, man nahm einen zurückhaltenden Ton, eine maßvolle Haltung

an. Es läßt ſich nicht leugnen, daß dies unſerem Weſen, wie es nun einmal iſt, auch wirklich entſpricht. Unſere Empfindung hat ihre Einfalt verloren, wir leben fortwährend in tauſend Beziehungen, die alle ein Recht auf uns haben und ſich zwiſchen uns und unſer Gefühl drängen. Dieſen Bedürfniſſen entſpricht der moderne Liederſtil von Schumann *) und Franz. Sie ſchattiren ihre melodiſchen Motive durch feine Wendungen, die immer wieder neue Lichter auf ſie werfen, ſie bald in Frage ſtellen, bald beſtärken. Es geſchieht dies meiſt auf die unſcheinbare Art, die zur Erreichung jenes Eindrucks unumgänglich iſt, mit feiner, ſtets vermittelnder Technik. Wir ſehen darin den diametralen Gegenſatz zum Wagner'ſchen Ausdrucke, welcher der Leidenſchaft in ihrer ganzen Naturwüchſigkeit die geſteigertſte, rückhaltloſeſte Sprache zu geben ſucht.

Es ſtand zu erwarten, daß man auch dieſe Extreme combiniren, daß man in die kleinen Dimenſionen der Lyrik die auf ganz andere Verhältniſſe berechnete Manier Wagner's einführen würde. Der Verſuch iſt ſchon gemacht durch Hans von Bülow (Op. 1, Leipzig bei Kahnt) und Joachim Raff (Op. 51, Leipzig bei Kistner), welche beide als Anhänger der Wagner'ſchen Richtung gelten.

Dramatiſirende Auffaſſung des lyriſchen Stoffes iſt nur dem erſteren in einzelnen Fällen zum Vorwurf zu

*) Wenn wir von Schumann ſprechen, ſo meinen wir ihn in ſeinen älteren Werken bis etwa zu Op. Poet. Tondem iſt er, wie ſich leider nicht mehr verhehlen läßt, verkommen, manierirt im traurigſten Sinne des Wortes. Beiſpielsweiſe verweiſen wir auf die letzten Op. 113, 125.

machen: dieſe Sünde ſtraft ſich ſelbſt. Die Lyrik iſolirt ſich, ſie ſingt ihre Freude und ihre Noth ſich allein, ihre Lieder ſind nicht an die gegenwärtige Geliebte gerichtet, dieſe darf höchſtens aus der Ferne auf ein Ständchen lauſchen. Sucht man dem lyriſchen Ausdrucke dagegen die unmittelbare Lebendigkeit des dramatiſchen zu geben, rückt das Ganze in die Gegenwart, läßt die Darſtellung die Empfindung in die Action übergehen, ſo entſteht ein komiſcher Effect: das Liebeslied wird zur Liebeserklärung, oder vielmehr, da die Lyrik zur Handlung doch nicht fortſchreiten kann, zur Studie, zur Probe der Erklärung. Es iſt dies das Wollen und Nichtkönnen, eine lächerliche Situation. Wirklich dramatiſche Stellen ſind nur erträglich in erzählenden Gedichten, wo eine beſtimmte, der Phantaſie ſchon vorgeführte Handlung in ein eingebildetes Leben tritt; in lyriſchen Gedichten, in Liedern aber hat der dramatiſche Ausdruck nur in dem Sinn ein Recht, daß die Empfindung durch ihn ſich zu ſolcher Höhe ſteigert, daß ſich eine Handlung vorbereitet, daß die Leidenſchaft fühlbar über die lyriſche Iſolirung hinausdrängt. Zu der Action ſelbſt darf es aber nicht kommen, wenn nicht die Heiterkeit des Hörers angeregt werden ſoll.

Harmoniſche und melodiſche Nothwendigkeiten ſind der neuen Doctrin gemäß beiden genannten Componiſten bloße Vorurtheile: der emancipirteſte iſt aber J. Raff, er combinirt jenen Beethoven'ſchen, Schumann'ſchen und Wagner'ſchen Abſolutismus. Er bietet uns Geibel'ſche Lieder, Gedichte dieſes correcten, den glatteſten Formen ſich fügenden Sängers, des Lieblings der Damenwelt, des Mannes der galanten Schwermuth, „Emanuels" —

in dieſem Namen liegt ſeine Welt. Zu dieſen zahmen Worten jenes wilde Weſen? Allerdings. Es iſt jenes Wagner'ſche Meer der Harmonie, worauf wir ſchiffen: wer den Raff'ſchen Nachen beſteigt, mag ſeine Seele Gott befehlen. Verzagte Gemüther mögen ſich zum mindeſten auf etwas Seekrankheit gefaßt machen — man ſieht, der Wagner'ſche Vergleich hat auch ſeine Schattenſeiten. —

In der That wird man harmoniſch ſo durchgeſchüttelt, daß auch das feſte Land noch unter den Füßen zu tanzen ſcheint. Dies iſt ein Despotismus, wogegen jeder andere zuſammenſchrumpft. Man macht alle Nöthe einer Sturmnacht durch — jetzt reißt ein Segel, eine Sturzwelle droht den Untergang, das Steuerruder iſt ſchon in den erſten zehn Tacten gebrochen — der Aeolus Raff bläſt aber unerbittlich mit vollen Backen und er bläſt von Anfang bis zu Ende auf dieſe Nußſchalen, die Geibel'ſchen Lieder. Sie tanzen auf den Wellen, daß es — eine Freude iſt, denn zu ernſthaft darf man die Sache nicht nehmen und nicht vergeſſen, daß es doch nur der Sturm in einem Waſſerglaſe iſt.

Dazu ſeitenlange Synkopenbewegungen, ausdauernde Verherrlichungen des ſchlechten Tacttheils, melodiſche Combinationen der wunderlichſten Art: wir ſind ohne langes Experimentiren ſchon am Ende angelangt. Dieſe Willkür iſt nicht mehr zu überbieten*).

*) Eine nähere Begründung des Urtheils über die ſraglichen Compoſitionen iſt in der Neuen Zeitſchrift für Muſik gegeben, dort war ſie am Orte, hier konnte ſie bei dem an ſich geringen Intereſſe derſelben füglich übergangen werden.

Arglose Seelen werden vielleicht auch hier Tiefe der Empfindung und Auffassung suchen und sich um das Verständniß mühen. Diese Erscheinungen sind aber nur zu begreifen. Den Zauber einer jener einfachen Schubert'schen Melodien vermögen wir nicht zu enträthseln: der Reiz einer Pflanze, die aus den Händen der Natur kommt, der frische Duft einer Blume ist und bleibt ein Wunder, dessen wir uns nur freuen können. Bei diesen gemachten Blumen ist die Sache viel einfacher, die Ingredienzien sind bekannt, aus denen sie fabricirt werden: eine kleine melodische Phrase, einige „neue" Harmonien, einige sonderbare Rhythmen, eine sehr bunte Färbung, die alle Farben durcheinander wirft, ein sehr gefügiger Text von Geibel, eine Empfindung, die nie vergißt, daß sie sich der Originalität halber von der anderer Menschenkinder möglichst fern halten muß, das Pathos, etwas noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt zu bieten, dazu der Glaube an die eigene Unfehlbarkeit und die Verwerflichkeit jeder Beschränkung.

Man mag diese Gebilde als eine äußerste Consequenz der Wagner'schen Theorie ansehen, mit seinem Ausdruck, seiner Production haben sie nichts gemein. Man erinnere sich an das Hirtenlied im Tannhäuser, das Brautlied im Lohengrin, die freilich eine ganz andere Intention haben müssen, als moderne Klaviergesänge, aber doch die Ueberzeugung geben werden, daß Wagner seine Lyrik stets von Ueberladung frei halten, daß auch er sich in den kleinen lyrischen Dimensionen stets maßvoll bewegen wird. Die Freiheit seiner dramatischen Bewegung ist eine durch den Stoff bedingte, ohne die gewaltigen Hülfsmittel, die ihm

hier zu Gebote ſtehen, ſoll keiner wagen, ſeine Straße zu geben. Soviel iſt übrigens auch gerade vom Wagner'ſchen Standpunkte aus klar, daß die gedankenloſe Uebertragung ſeiner Manier auf ganz andere, moderne Stoffe wieder zu Nichts, als zu „abſoluter" Muſik führen kann. Es entſteht nothwendig die alte Kluft zwiſchen Form und Inhalt und im Principe iſt es daſſelbe, ob gegen die Natur des Stoffs das Ohr gekitzelt oder beleidigt wird.

Wir aber können nicht umhin, gegen die augenſcheinliche Verwirrung, gegen die erklärte Willkürlichkeit, die ſich der Muſik der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente ſchon angetaſtet hat unter dem falſchen Scheine leidenſchaftlichen oder geiſtreichen Weſens, wenigſtens zu proteſtiren. Dem drohenden Verfall gegenüber ſchien es daher an der Zeit, dem muſikaliſchen Ausdruck ſein Recht zu vindiciren. Es handelt ſich in ihm um einen Schatz der Nation, geſammelt von den begabteſten Geiſtern, geſchaffen von Männern, welche Anſpruch auf unſere Ehrfurcht haben. Dieſen keck zu verſchleudern, dreiſt zu entſtellen, rietätslos damit zu wirthſchaften, ihn jeder Laune dienſtbar zu machen, heißt die Gegenwart muſikaliſch demoraliſiren. Wagner's Abſolutismus iſt auch ſeine ſchwache Seite, wir folgen aber dieſem genialen Decreten gern, weil ihn eine höhere Nothwendigkeit treibt: die kleinliche Willkür ſeiner Nachahmer hat für uns nur die Bedeutung, die Gefährlichkeit ſeines Syſtems praktiſch darzulegen. —

IX.

Die Stellung zwiſchen zwei Parteien macht uns zum Schluß noch einige Worte der Verſtändigung wünſchenswerth.

Es galt, von einem gegneriſchen Standpunkte aus Zeugniß für Wagner abzulegen — es war daher unumgänglich, die eigenen Grundanſchauungen wenigſtens einigermaßen darzuthun, auf ihre Hauptdifferenzen mit den Wagner'ſchen Anſichten einzugehen: nur ſo konnten wir dem Leſer ſein Urtheil darüber vorbereiten, ob er einiges Gewicht auf jenes Zeugniß legen will, oder nicht. Wir überſchätzen die Bedeutung unſerer kritiſchen Deductionen nicht — wir nehmen das Recht apodiktiſcher Darſtellung für dieſelben in Anſpruch und verzichten auf jeden Anſpruch, eine Widerlegung des Wagner'ſchen Syſtems gegeben zu haben. Es wäre dieß auch ziemlich überflüſſig. Daſſelbe wird in Folge ſeiner Schroffheit nur die gewinnen, die ihm anhängen müſſen vermöge ihrer ganzen Richtung, ihrer Weltanſchauung: für dieſe iſt es unwiderleglich. Wir geſtehen Wagner zu, daß er im Ganzen und Großen die Conſequenzen des Radicalismus für die Aeſthetik richtig gezogen hat. Für alle diejenigen, welche Werth auf hiſtoriſche Bildungen legen, iſt es dagegen ungefährlich, weil es offen mit ſeiner feindſeligen Richtung auftritt. Es war daher nur die Grunddifferenz zu conſtatiren und dann dem Leſer die Wahl zu überlaſſen, die jeder für ſeine Perſon treffen muß. Wir konnten damit nur den Verſuch verbinden, die eigene Meinung als eine gewiſſenhaft gebildete und unabhängige darzulegen.

Daß dieſe ſich innerhalb beſcheidener Grenzen hält, ſei erlaubt, hier nochmals hervorzuheben. Wir haben über die Wagner'ſchen Stoffe nicht abgeſprochen, weil wir dem Künſtler hier überhaupt die vollkommenſte Freiheit der Wahl vindiciren. Man hat ihn auch hierin angefochten, von einer Rückkehr zu einer ſchon abgethanen, von den Romantikern ſchon verbrauchten Richtung geſprochen, ſich über den Widerſpruch derſelben mit ſeinem Radicalismus gewundert, man hat die Stoffe im gehäſſigen Parteiſinne chriſtlich-germaniſche genannt — für uns hat dieß Alles keine äſthetiſche Bedeutung. Die Wahl des Stoffes iſt natürlich charakteriſtiſch für den Künſtler, ſie gehört aber nicht zu den Dingen, über die zu ſtreiten iſt. Man muß dem ſchaffenden Geiſte die Freiheit zugeſtehen, ſich ſeine Stätte zu ſuchen, wo es auch ſei: er iſt nur verantwortlich dafür, daß er an dem erfaßten Stoffe nun auch ſeinen Beruf, ſeine Schöpferkraft wirklich beweiſt.

Wir betrachten das Kunſtwerk überhaupt als ein Gegebenes, oder mit Göthe wie ein Naturerzeugniß, welches die künſtleriſche Entwicklung der Geſchichte mit organiſcher Nothwendigkeit aus dem Subject hervortreibt und bis zur Frucht entwickelt, die wir zu genießen berufen ſind. Wer ſich den Genuß des Kunſtwerks dadurch verbittern läßt, daß ſein Schöpfer ein äſthetiſcher oder politiſcher Ketzer iſt, wem Parteidoctrinen im Genuſſe entgegentreten, der ſteht auf dem Standpunkte des Judenthums und ſeiner Speiſeverbote: er verſchmäht eine von der Geſchichte gebotene Gabe, die er ſich ſelbſt zu erſetzen vollkommen außer Stande iſt.

Von diesem Standpunkte aus nehmen wir zugleich für den Hörer die größte Freiheit der Auffassung als ein Recht in Anspruch. Der Autor selbst hat keine competentere Stimme über sein eigenes Stück, als jener, wenn er sich nur über die Voraussetzungen seines Eindrucks klar macht. Das Kunstwerk wird in der That eine selbständige Größe: die Intentionen des Künstlers, seine ästhetischen Grundsätze sind natürlich von großem Interesse für uns, können uns aber nicht binden, die Freiheit der Reproduction — der Genuß ist eine solche — nicht hemmen. Das Werk gehört, sobald es sich vom Autor losgelöst hat, Allen, es wird durch die Veröffentlichung emancipirt. Wagner giebt sich freilich eine andere Stellung zu seinen Schöpfungen: es ist dieß der einzige etwas kleinliche Zug in seinem künstlerischen Auftreten. Die Aengstlichkeit, mit der er seine Kinder hütet, ihr Erscheinen vor dem Publikum überwacht, die Eifersucht, mit der er auch ihre kleinsten Rechte wahrt, seine detaillirten Vorschriften für die Schauspieler, in Betreff der Scene u. s. w., Alles dieß verräth, daß er ihnen nicht jene Selbständigkeit beimißt. Dieß Bevormunden verfehlt seinen Zweck: brechen sich die Opern nicht durch sich selbst Bahn trotz äußerer Mängel, trotz Fehlgriffen der Schauspieler, so wird jene väterliche Sorge ihnen auch nicht zum Erfolge verhelfen. —

Der Tadel der Form Wagner's war ebenfalls nur die Kehrseite eines Lobes. Wo dem Stoffe nach seiner dramatischen Seite hin so gewissenhaft sein Recht wird, wo wir den üblichen Ausschreitungen gegenüber die Selbstbeherrschung, das Maß, das Aufgehen in der Sache, jene sittliche Unterordnung fortwährend bewundern, da muß die

von uns empfundene formelle Willkür doppelt verletzen. Wie wir uns vor dem sittlichen Ernste seiner Conception beugen, so lehnen wir uns ebenso entschieden gegen seinen musikalischen Absolutismus auf, um so entschiedener, als der Kunst gerade von dieser Seite Gefahr droht. Es handelte sich hier um die ungedeckte Flanke der Musik überhaupt: ihr elastisches Material setzt der machtvollen Empfindung so wenig sichere Schranken entgegen, daß gerade hier die größte Wachsamkeit des Künstlers auf sich selbst nöthig ist. In diesem Sinne war es uns wichtig, nachzuweisen, daß die von Wagner gerühmte absolute Freiheit eben so gut auf die Klippe der Manier führt, als der dürrste Formalismus.

Seine Werke haben wir als bekannt vorausgesetzt. Wenn wir auf ihren Inhalt und die Durchführung im Einzelnen nicht näher eingegangen sind, wenn wir nicht den Versuch einer Reproduction gemacht haben, so geschah dies nicht, weil wir allgemeines Raisonnement über eine eingehende Darstellung in diesem Sinne stellen, sondern weil eine solche dem Publikum schon vorliegt. Wir verweisen in dieser Beziehung auf das Werk Franz Liszt's (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, Leipzig 1851), welches in der lebendigsten Weise dem Verlaufe beider Opern folgt und so fast den unmittelbaren Genuß der Darstellung ersetzen kann. Es erreicht dies durch die Liebe zur Sache, durch die Begeisterung, welche es dictirt hat, und ist eine Transscription, so meisterhaft als diejenigen, durch welche Liszt Schubert Anerkennung in weiteren Kreisen errungen hat. Nur die größte Engherzigkeit wird aus dem Enthusiasmus der Darstellung Zweifel gegen sie entnehmen

wollen. Hingebung und Begeiſterung iſt die nothwendige Vorausſetzung ſolcher Reproduction, durch jene wird dieſe erſt möglich.

Die Kritik, die ihre ſelbſtändige Stellung wahren muß, kann ſich der Production und ihren Geheimniſſen nicht in gleicher Weiſe nähern. Dennoch hoffen wir, daß man durch unſere Auffaſſung einen ähnlichen Zug hindurchfühlen wird.

Wir haben Wagner vielfach die Geſchichte entgegengehalten: wir ſtehen nicht an, ihn ſelbſt als eine hiſtoriſche Macht anzuerkennen, der wir uns beugen. Wir faſſen ſeine Richtung als eine nothwendige Reaction, er iſt ſchon eine Potenz der Wirklichkeit, ein Sturm, der durch die Welt der künſtleriſchen Gewiſſenloſigkeit dahinfährt, über die Böſen wie über die Guten. Er reagirt über alle Geſchichte hinaus auf paradieſiſche Zuſtände zurück, ſtürmt gegen alle hiſtoriſchen Formen an — die Geſchichte wird aber auch dieſen untreuen Sohn in ihre Alles umfaſſenden Arme aufnehmen, ſie wird ihm geſtatten, daß er ſeine Miſſion erfülle. Wird es ihm auch nicht gelingen, die „abſolute" Muſik zu vernichten, die Aeſthetik umzuwerfen, die Errungenſchaften einer langen Entwicklung zu beſeitigen, ſo hoffen wir doch, daß durch ihn ein erfriſchtes Leben in unſer ganzes Kunſttreiben kommen, daß ſich durch ſeine Werke das künſtleriſche Gewiſſen der Künſtler und des Publikums ſtählen wird. Die Scheu, mit der Wagner der Kunſt gegenüber tritt, die Verachtung, die er gegen die zur Zeit herrſchenden Kunſtrichtungen hegt, mag ſich auf jene übertragen. Iſt die Emancipation gelungen, ſo wird man, dankbar für die Befreiung, zur Univerſalität, zur Freude

an allem Schönen zurückkehren, welches uns die Geſchichte bietet. Sucht das Publikum dann wieder künſtleriſche Erhebung, ſo wird es bei Wagner, in ſeinem ſittlichen Ernſte, in der Gewalt ſeines Ausdrucks ſolche immer finden, und es wird ihn neben den übrigen großen Meiſtern verehren und lieben.

Wir aber verfolgen vorläufig nicht ohne ängſtliche Spannung die weitere Entwicklung. Wagner's Conſequenz hat ſich, wie gegen die muſikaliſche, ſo ſchließlich auch gegen die Wortſprache gerichtet: in ihren älteren Formen, in ihren erſten Elementen hofft er einen Ausdruck für ſein reagirendes Gefühl zu finden. Er wirft die letzte Schranke zurück und ſcheint zu verkennen, daß die unmittelbare, ſinnliche Gewißheit, welcher er ſich ganz anheimgiebt, eine noch viel problematiſchere iſt, als die hiſtoriſche, daß er auf einem Boden ſteht, der jeden Augenblick unter ſeinen Füßen weichen kann. Wir wollen auch hier nicht über den Erfolg abſprechen: die große Kraft der Wagner'ſchen Production mag auch hier Schwierigkeiten überwinden, denen wir keine Macht gewachſen glauben — er unternimmt es aber, eine Welt rein aus ſich zu erſchaffen, eine Höhe zu erklimmen, die noch Niemand betreten hat — möge er vor dem Looſe der Titanen bewahrt bleiben. —

Druck von Gebrüder Kay in Deſſau.